Л.Л. Бельская

«Стихи мои! Свидетели живые…»

Три века русской поэзии

ФЛИНТА • НАУКА

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Это не история русской поэзии за три века её существования, а аналитические очерки, посвящённые различным аспектам стихотворства — мотивам и образам, поэтическому слову и стихотворным размерам (тема осени, образы Золушки и ласточки, качелей и новогодней ёлки; сравнительный анализ поэтических текстов).

Данная книга, собранная из статей и эссе, публиковавшихся в разных изданиях (российских, израильских, американских, казахстанских) в течение тридцати лет, является своего рода продолжением двух предыдущих сборников «Анализ поэзии и поэзия анализа» (Алматы, 1997) и «От слова — к мысли и чувству» (Алматы, 2008). Она предназначена как для преподавателей и студентов — филологов, так и для вдумчивых читателей — любителей поэзии.

- «СТИХИ МОИ! СВИДЕТЕЛИ ЖИВЫЕ…»
  -
  - От автора
  - «Стихотворения чудный театр»:
    -
    - Загадка «Песни о собаке»
    - Мифические яблоки
    - «Я ухо приложил к земле»
    - Колодец двора — метафора А. Блока и В. Ходасевича
    - Прощение или возмездие
    - «Я в детстве заболел…»
    - «Весь день хлопочет Золушка…»
    - Встреча и прощание с новогодней ёлкой
  - О поэтическом языке, слове и образе
    -
    - Поэтическая лингвистика в стихах русских поэтов XX века
    - Лингвистическая поэтика Иосифа Бродского
    - «Пробавляюсь языком родным»:
    - «Тяжёлые звёзды» Ивана Елагина
  - Тематические вариации и лирические циклы
    -
    - Сюжетно-композиционное единство «Персидских мотивов» С.Есенина
    - «Между прошлым и грядущим»

- «Если бы…» — версии в вариации в поэзии Дмитрия Быкова
- «Мы общей лирики лента»
  -
  - «Пышное природы увяданье»
    -
    - Серебряный век
    - Советская эпоха и постсоветское время (конец XX века)
  - «Вьётся ласточка сизокрылая…»
  - Эпистолярный жанр в русской поэзии:
  - «Вновь я посетил…»
  - Качели в русской лирике
  - «Жизнь моя, кинематограф…»
- Вспоминая предшественников
  -
  - «Беседы» Беллы Ахмадулиной с классиками
  - «Повторяю за Пушкиным вслед»
  - Романтик, воспитанный на литературе
- Стиховедческие «Штудии»
  -
  - Стих поэмы А.С. Пушкина
  - Из истории двухстопных форм русских трёхсложников
  - О становлении частушечной рифмы
  - Рифмы раннего А. Белого
- Этюды о поэтах и поэзии
  -
  - Очеловечение мира
  - «Я иудеянка из рода Авраама»
  - «Судьбы перемещённое лицо»
  - «Приёмный, но любящий сын поэзии русской»
  - Человек «двойного сознания»
  - Библейские и израильские мотивы в поэзии Инны Лиснянской
- «Будь всякий при своём»
  -
  - «Стихи мои! Свидетели живые…»
    -
    - Серебряный век
    - Советский период
    - Русская поэзия в эмиграции
    - Современный этап

«СТИХИ МОИ! СВИДЕТЕЛИ ЖИВЫЕ…»

ТРИ ВЕКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ

От автора

Эта книга составлена из статей и эссе, написанных и опубликованных на протяжении тридцати лет и посвящённых анализу поэтических произведений. Она стала третьим сборником автора по данной теме, т.е. получилось нечто вроде трилогии. Мы привыкли к тому, что трилогии — три тома, объединённые общими героями, темами и сюжетами, — исключительно привилегия писателей-прозаиков (от «Детства», «Отрочества» и «Юности» Л. Толстого до «Русской канарейки» Дины Рубиной).

Но чтобы на такое отважились учёные-филологи, случай редкий. Я знаю только один: М.Л. Гаспаров «Избранные труды в трех томах» (Т.1. О поэтах. Т.2. О стихах. Т.3. О стихе. М., 1997). Моё же «трёхкнижие» получилось неожиданно и случайно, оно весьма скромно и не претендует ни на научную глубину, ни на масштаб гаспаровских исследований (от античной до современной литературы). Тем не менее пример Михаила Леоновича, моего учителя и оппонента моей докторской диссертации, вдохновил меня на попытку собрать и объединить и свои публикации в три тома.

Двадцать лет тому назад у меня вышел небольшой сборник статей «Анализ поэзии и поэзия анализа» (Алматы, 1997), в котором утверждалось и доказывалось, что анализировать стихи не менее интересно и увлекательно, чем просто их читать, сопереживать и эстетически наслаждаться. Через десять лет за первой книжкой последовала вторая «От слова — к мысли и чувству» (Алматы, 2008), и в ней было показано, что путь исследователя и читателя поэзии идёт от слова и образа к эмоциям и раздумьям, а у поэтов — наоборот.

И вот перед вами третий том «“Стихи мои! Свидетели живые…” Три века русской поэзии», в котором ставятся проблемы традиций и новаторства и прослеживается развитие тем и мотивов, образов, стилей, стихотворных размеров в трёхвековой истории русского стихотворства.

Если в первой книге преобладали короткие заметки-наблюдения над отдельными образами и стихотворениями, то во второй стало больше историко-сопоставительных статей и добавились эссе не только о поэтах, но и прозаиках, а также рецензии на их мемуары. А в третьем томе популяризаторские филологические очерки дополнились стиховедческими работами (о рифмах и размерах). Такая вот сложилась трилогия. Быть может, она заинтересует как филологов, так и любителей поэзии.

Лилия Бельская
15.04.2015

«Стихотворения чудный театр»: Сравнительный анализ поэтических текстов

Загадка «Песни о собаке»

Кто не помнит знаменитой «Песни о собаке» Сергея Есенина с её пронзительно-щемящей концовкой: «Покатились глаза собачьи / Золотыми звездами в снег»? Печальная история о собаке, потерявшей своих щенят, растрогала до слёз А.М. Горького, который сказал, что Есенин «первый в русской литературе так умело и с такой искренней любовью пишет о животных».

А знаем ли мы, когда и как создавался этот есенинский шедевр? Он датирован автором 1915 г., но опубликован лишь в 1919 г. Единственный же сохранившийся автограф предположительно относится к 1918 г. Известно также, что в первые революционные годы поэт неоднократно читал своё стихотворение в разных литературных кругах. Может быть, он просто ошибся в датировке одного из самых любимых своих творений? А может, нарочно мистифицировал читателей, чтобы они поверили, будто его «Песнь» написана в пору юности, до революции, а на самом деле — совсем в другую эпоху, «в сонме бурь и гроз»?

Но не будем задавать риторических вопросов, а лучше вглядимся пристальнее и вчитаемся в есенинские дореволюционные стихи. Обратим внимание на три стихотворения, помеченные 1915 — 1916 гг. и объединённые одной темой — гибель живого существа по вине человека, — «Корова», «Лисица» и «Песнь о собаке». Герои в них показаны в самый трагический момент: потери детёнышей или собственного умирания — и даны как бы изнутри, в муках и страданиях. Корова «думает грустную думу о белоногом телке», которого отняли у неё и зарезали. Тяжело раненной лисице всё чудится «в колючем дыме выстрел». Измученной собаке месяц кажется одним из её погибших щенков.

Есенинские звери не басенные аллегории, не олицетворение человеческих пороков и добродетелей и не предлог для философских раздумий и аналогий с духовной жизнью человека, как, например, Чанг у Бунина или каурый жеребец у Клюева: «Вздыхает каурый, как грешный мытарь: / “В лугах Твоих буду ли, Отче и Царь?”. В отличие от клюевского жеребца корова у Есенина предаётся не человеческим, а коровьим вздохам и видит коровьи сны: «Снится ей белая роща (зелёные верхушки берёз ей не видны. — Л.Б.) и травяные луга»; лисица тревожно подымает голову, слыша «звонистую дробь»; собака еле плетётся, «слизывая пот с боков», т.е. ведут себя естественно и достоверно. И в то же время это не бездушные твари. Да, они бессловесны, но не

бесчувственны и по силе своих чувств не уступают человеку. Более того, поэт обвиняет людей в бессердечии и жестокости по отношению к «братьям нашим меньшим».

Итак, общность этих трёх стихотворений, особенно «Коровы» и «Песни о собаке», несомненна: материнское горе, отнятые дети, «выгонщик грубый» и «хозяин хмурый»; приём умолчания в кульминации и безотрадный финал.

И на колу под осиной
Шкуру трепал ветерок.
И жалобно, грустно и тоще
В землю вопьются рога …

И так долго, долго дрожала
Воды незамёрзшей гладь.
Покатились глаза собачьи …

Похоже, что стихи о корове и собаке создавались либо были задуманы в один период времени.

В дальнейшем С. Есенин не раз будет писать о животных, но в центре его внимания окажутся не драматические судьбы собратьев по природе, а переживания лирического героя при общении с ними: «Милый, милый, смешной дуралей, / Ну куда он, куда он гонится?» («Сорокоуст»); «Дай, Джим, на счастье лапу мне» («Собаке Качалова»); «Хочешь, пёс, я тебя поцелую / За пробуженный в сердце май» («Сукин сын»); «Каждая задрипанная лошадь / Головой кивает мне навстречу. / Для зверей приятель я хороший» («Я обманывать себя не стану»). А вот как рисовал коней молодой стихотворец:

Храпя в испуге на свою же тень,
Зазастить гривами они ждут новый день. <…>
Уставясь лбами, слушает табун,
Что им поёт вихрастый гамаюн.
А эхо резвое, скользнув по их губам,
Уносит думы их к неведомым лугам.

(«Табун», 1916)

Выскажем ещё одну догадку о возникновении замысла «Песни о собаке». В 1915 г. в журналах появилось два стихотворения о собаках — В. Маяковского «Вот так я сделался собакой» (Новый Сатирикон. 1915. № 31) и Г. Анфилова «Собака» (Современник.

1915. № 1). Пафос первого — протест против озверения человека: «Весь как есть искусан злобой», «Чувствую — не могу по-человечьи», «а у меня изпод губы — клык», «у меня из-под пиджака развеерился хвостище и вьётся сзади, большой, собачий». Во втором собака выступает как мистическое существо, рождающее непонятную новую жизнь. Читал ли Есенин эти стихи? Думается, да. Потому что его «Песнь о собаке» звучит как полемический отклик и на тот, и на другой текст.

Есенин проходит мимо основного мотива Маяковского — отчуждения и отверженности личности в обществе.

И когда, ощетинив в лицо усища-веники,
толпа навалилась,
огромная,
злая,
я стал на четвереньки
и залаял:
Гав! гав! гав!

Есенина же интересуют «очеловеченные» звери, и его собака способна на глубокие чувства, а её горе безмерно и беспредельно, но совершенно недоступно разумению «хмурого хозяина», равнодушно и привычно выполняющего обычное в крестьянском быту «дело» — «утопление» слепых щенят.

В свою очередь, Маяковский, возможно, полемизировал с Ф. Сологубом, стихотворение которого «Когда я был собакой» (Новая жизнь. 1913. № 12) тоже было посвящено превращению человека в собаку, но изображало не само это перевоплощение, а смерть собаки-человека, вознесение его-её в рай («душа моя в рай возлетит») и беседу с Богом. Оттого предсмертные собачьи муки даны как предвестие будущего блаженства.

Взметнусь я, и взвою, и охну,
На камни свалюся и там,
Помучившись мало, издохну,
И Богу я дух мой отдам.

А шутовская, пародийная концовка окончательно снимает заметный вначале драматизм: «Ну, какая я дворняжка, / Я искусство люблю, я — поэт».

Весьма вероятно, что и Есенину попалось на глаза это стихотворение, так как в том же номере журнала была помещена рецензия на хорошо знакомый ему сборник С. Клычкова

«Потаённый сад». Отметим и случайную, быть может, перекличку: сологубовский «камень в висок», брошенный «подгулявшим проказником», оборачивается в есенинской «Песне» «камнем в смех» вместо подачки.

Если стихи Маяковского и Сологуба могли вызвать у Есенина скорее всего бессознательное отталкивание, то «Собака» Анфилова, по всей вероятности, послужила толчком для создания «Песни о собаке» и подсказала исходную ситуацию: утром, в заброшенном сарае, на старом тряпье собака рожает щенят.

В одиноком сарае нашла
Кем-то брошенный рваный халат,
Терпеливо к утру родила
Дорогих, непонятных щенят.

Стало радостно, сладко теперь
На лохмотьях за старой доской,
И была приотворена дверь
В молчаливо рассветный покой.

От восторга в парче из светил
Уходили ночные цари.
Кто-то справа на небе чертил
Бледно-жёлтые знаки зари.

Содержание анфиловского стихотворения сводится, по существу, к одному факту — появлению на свет «дорогих, непонятных щенят», которому придан мистический смысл (молчаливый покой рассвета, знаки зари, таинственный некто — набор символистских атрибутов, успевших превратиться к тому времени в штамп). А для Есенина этот факт, лишенный всякой загадочности и выспренности, является лишь отправным пунктом, завязкой повествования. И собака, бывшая у Анфилова поводом для религиозно-этических ассоциаций, становится главной героиней есенинского текста. Нет в нём ни недосказанности, ни символического подтекста, ни слащавости и умиления при виде терпеливой и счастливой собаки-роженицы — всё подчёркнуто прозаично: не родила, а ощенила; не одинокий сарай, а ржаной закут; не на халате, а на рогоже.

Утром в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых ощенила сука,
Рыжих семерых щенят.

До вечера она их ласкала,
Причёсывая языком,
И струился снежок подталый
Под тёплым её языком.

Сходно и одновременно контрастно завязывается действие в обоих текстах. И это со-противопоставление особенно ощутимо в последней строке первой строфы: сходство конструкции и контраст смысла — «дорогих, непонятных щенят» и «рыжих семерых щенят».

Начинается «Песнь о собаке» нарочито буднично, как бытовая зарисовка, но сама эта будничность опоэтизирована: рогожи златятся, снежок подталый струился, она их ласкала (а не лизала). Спокойный, эпический тон начальных строф не предвещает разыгравшейся дальше трагедии. Но уже в третьем катрене с его предупреждающим «А вечером…» (ср. «До вечера…»), прерывистой интонацией и затруднённым ритмом слышится смутная тревога. А повторённое в третий раз «семерых», усиленное «всех», грубопросторечное «поклал» подчёркивают угрюмую непреклонность в действиях хозяина.

А вечером, когда куры
Обсиживают шесток,
Вышёл хозяин хмурый,
Семерых всех поклал в мешок.

Автор не даёт описания убийства, отказавшись от кульминационной сцены. Он заменяет её одной многозначительной деталью, увиденной как бы самой собакой, не осознавшей сути происшедшего или прибежавшей на место преступления слишком поздно.

По сугробам она бежала,
Поспевая за ним бежать…
И так долго, долго дрожала
Воды незамерзшей гладь.

«Песнь о собаке», как и другие есенинские ранние стихи о животных, передаёт авторские чувства не непосредственно, в лирическом монологе, а опосредованно, через повествование и описание. И эмоциональная сила заключительных строк создаётся не патетическими возгласами, а страшным в своей

выразительности гиперболическим образом — собачьи глаза, вытекшие от горя.

Так, в разработке «собачьей» темы Есенин отталкивался от поэтовпредшественников и скорее следовал традициям русской прозы в показе животных «изнутри» — история лошади или собаки, пережитая ими и рассказанная как будто от их лица (Л. Толстой, Чехов, Куприн). А есенинская боль за поруганное материнство была созвучна горьковскому гимну во славу материнской любви: «Прославим женщинуМать, неиссякаемый источник всепобеждающей жизни!» (легенды о матерях в «Сказках об Италии»). Не случайно Горького так тронула судьба есенинской собаки-матери.

Замысел «Песни о собаке», как нам кажется, возник не позднее 1915 — 916 гг., но, наверное, долго вынашивался и не сразу оформился. Поэт тщательно работал над ним, совершенствовал, шлифовал и не торопился отдавать в печать. Следы этой продолжительной работы видны в стилевой «неровности» (от закута к «синей выси») и шероховатости (глядела она звонко и скуля, «и глухо, как от подачки, когда бросят ей камень в смех»); в синтаксической инерции (начальные А…А…А…; когда, когда, когда); в ритмических перепадах от акцентного стиха к дольнику; в появлении наряду с частыми у раннего Есенина усечёнными рифмами (куры — хмурый, звонко — тонкий) неточных созвучий с выпадением согласного перед конечным гласным (подачки — собачьи, обратно — хатой).

Хотя не всё совершенно в «Песни о собаке», она стала событием не только в есенинском творчестве, но и во всей русской поэзии: никто до него не писал о животных с такой нежностью и состраданием, с такой искренностью и драматизмом.

1983

Мифические яблоки

Всё началось с Библии. Бог запретил человеку есть плоды с дерева познания добра и зла. А плод этот «по традиции считается яблоком, хотя в самой Библии об этом не говорится» (Гече Г. Библейские истории. М., 1990. С. 62). Змей — носитель зла и противник Бога соблазнил Еву, уговорив её отведать запретный плод, а та дала его Адаму. За это грехопадение супруги были изгнаны из рая: отныне он будет в поте лица своего добывать хлеб насущный, а она в муках рожать детей.

Второе яблоко появилось в древнегреческих мифах о Троянской войне, став её причиной. Богиня раздора Эрида, не приглашённая на свадьбу Пелея и Фетиды, будущих родителей Ахиллеса, подбросила гостям на пиршественный стол золотое яблоко с надписью «Прекраснейшей». Гера, Афина и Афродита заспорили, кому оно должно принадлежать, и призвали разрешить этот спор троянского царевича Париса. Одна обещала ему власть над миром, другая — военную славу, третья — самую красивую женщину на земле. И Парис вручил яблоко Афродите, которая помогла ему похитить жену спартанского царя Менелая, после чего и началась Троянская война. С тех пор причину ссоры стали называть «яблоком раздора» (Сокровища античной и библейской мудрости. СПб., 1999. С. 203).

Ещё две легенды о яблоках связаны с именами швейцарского лучника, борца за национальную независимость Вильгельма Телля и знаменитого английского ученого Исаака Ньютона. Телля враги заставили стрелять в яблоко на голове сына, а Ньютон благодаря упавшему с дерева яблоку открыл закон всемирного тяготения.

Все эти мифы и предания на протяжении веков вдохновляли многих художников кисти и пера. Одним из них был русский поэт начала XX в. Валерий Брюсов, написавший в 1916 г., возможно, в предчувствии грядущих потрясений, стихотворение «Три яблока», в котором представил мифические яблоки как «символ земного мятежа». «Яблоко губительное Евы» было протестом против запретов Господа и привело к изгнанию первых людей из Эдема: «Ты вырвало из глаз Эдемский свет, / На нас обрушив Божеские гневы, — / Но было то — восстанье на запрет!» Яблоко Вильгельма Телля — «свободы весть»: «Одной стрелой в родного сына целя, / Стрелок в тиранов метился другой!» И третье яблоко помогло Исааку Ньютону открыть «незыблемость закона, что движет землю, небо и миры». Брюсов даёт неожиданную трактовку этого закона, утверждая, что он не только приобщает

людей к вечным тайнам бытия, но и социально уравнивает их, тем самым возвращая в рай.

То яблоко вернуло рай нам,
Сравняло всех, владыку и раба,
Открыло нам дорогу к вечным тайнам,
Чтоб не страшила больше — и Судьба!

Так и кажется, что поэт приравнивает учёного к Всевышнему: один из-за плода познания отнимает у людей «Эдемский свет», а другой благодаря плоду дарит его человечеству.

Через полвека ещё один русский стихотворец, Николай Моршен, тоже пропел «Оду яблоку», но восхвалял его за иные качества, хотя в том же стихотворном размере (5-стопный ямб), что и Брюсов, и с аналогичный композицией — от вступления к выводу, с перечислениями и частичным тематическим кольцом. Яблоко выступает как «мерило и шкала» ценностей, определяя человеческие типы. Во-первых, это земледелец, садовод, сын матери-природы: он служит ей, она его кормит, поит, греет и одевает.

Хозяин вечный, пахарь-одиночка
Уверен: яблоко есть яблоко и точка.
Любуясь яблонь розоватым цветом,
Навоз усердно возит он при этом.

Во-вторых, это художник, владеющий «глиной, краской, речью», т.е. скульптор, живописец, писатель, воспевающие красоту мира, события и приключения, мечты и фантазии: «И воспевает яблочную встречу / С роскошных персей яблочневой пеной, / С богинями, раздором и Еленой». Он сотворец и собрат природы, влюблённый в неё, — «Ему природа машет и смеётся, / Пускает по миру, томит и отдаётся».

В-третьих, это философ — скептик и схоласт — ищет в свежем яблоке червоточину или находится с природой «не в ладу». В этом персонаже автор сводит воедино змия и Еву: «Под яблоней сходились Змий и Ева. / И яблоня не дерево, а древо».

И, наконец, в-четвёртых, тип учёного-естествоиспытателя, увидевшего в траектории падения яблока «тропку к закону притяженья»: «Четвёртая — невтонова порода, / Пред ней склоняет голову природа». Заметим, что словами «невтонова порода» поэт как будто напоминает нам о другом великом учёном — Ломоносове, который именно так произносил фамилию

Ньютона.

Таким образом, если В. Брюсов интерпретировал сюжеты о трёх яблоках с точки зрения бунтарства, восстания, то Н. Моршену оказалась важна идея взаимоотношений человека и природы — подчинение, воссоздание и сотворчество, противостояние и познание её законов. И сама природа по-разному относится к людям: то опекает их, как мать; то радуется и грустит с ними, как возлюбленная; то враждебна, грозя адом; то восхищается, как поклонница.

Так, казалось бы, всем давно известные, «набившие оскомину» мифические яблоки стали отправной точкой для столь непохожих, оригинальных произведений двух русских поэтов XX в.

2010

«Я ухо приложил к земле» (Ф. Сологуб и А. Блок)

Два русских поэта-символиста Серебряного века — Фёдор Сологуб и Александр Блок написали стихи с одинаковым зачином «Я ухо приложил к земле» (1900 и 1907), восходящим к фольклорной формуле «припасть ухом к земле», характерной для народных волшебных сказок, когда герои, преследуемые врагами, именно таким способом узнают о погоне. Так, В. Жуковский, создавая свою «Сказку о царе Берендее» (1831) в фольклорном духе, по сюжету, подсказанному Пушкиным, использует этот фразеологизм: Иван-царевич «слезает с коня и, припавши ухом к земле, говорит ей (Марье-царевне. — Л.Б.): “Скачут, и близко”. Этой традиции следует и Ф. Сологуб в стихотворении «Я ухо приложил к земле, / Чтобы услышать конский топот», но слышит «только ропот, только шёпот» и хочет понять, «кто шепчет и о чём?», кто «уху не даёт покоя?» Природные ли это звуки — «Ползёт червяк? Растёт трава? / Вода ли капает до глины?» Оказывается, ни то, ни другое, ни третье: «Молчат окрестные долины, / Земля суха, тиха трава». Тогда возникают новые предположения, и прежде нейтральные ропот и шёпот обрастают негативными эпитетами (печальный, тёмный), а беспокойство («нет покоя») оборачивается вечным покоем, — правда, в форме риторических вопросов.

Пророчит что-то тихий шёпот?
Иль, может быть, зовёт меня,
К покою вечному клоня,
Печальный ропот, тёмный шёпот?

И хотя загадка остаётся неразгаданной, но атмосфера печали и безнадёжности в финале сгущается. В отличие от грустно-импрессионистической и безответно-вопрошающей настроенности стихотворения Сологуба в блоковском царят императивные, восклицательные и жизнеутверждающие интонации. Однако его начало как будто подхватывает и усиливает мрачный колорит сологубовской концовки: печальный ропот переходит в муку и крик, тёмный шёпот — в хриплый стон, вечный покой — в томящуюся во тьме бессмертную душу.

Я ухо приложил к земле.
Я муки криком не нарушу.

Ты слишком хриплым стоном душу
Бессмертную томишь во мгле.

Но дальше Блок явно отталкивается от своего предшественника, противопоставляя покою и меланхолии — протест и бунтарство. Нагнетаются глаголы повелительного наклонения: «Эй, встань, и загорись, и жги! / Эй, подними свой верный молот…». Эти призывы вызывают целый ряд ассоциаций. Во-первых, с пушкинским «Пророком» — «Восстань, пророк, и виждь, и внемли», «глаголом жги сердца людей». Во-вторых, повтор междометия «Эй» фигурировал в «Каменщике» (1901) В. Брюсова — «Эй, не мешай нам», «Эй, берегись!», — «городские» стихи которого оказали влияние на молодого Блока. В-третьих, упоминание «верного молота» намекало на образ кузнеца-бунтаря, довольно популярный в русской литературе начала XX в. (К. Бальмонт «Кузнец» и «Поэт — рабочему», Скиталец «Кузнец», И. Привалов «Кузнецу»). И у Блока молот (метонимическая замена кузнеца) вступает в схватку со старым миром: «Чтоб молнией живой расколот / Был мрак, в котором не видать ни зги». Затем он трансформируется в «подземного крота», который роется в земле и олицетворяет собой трудовые массы. Поэт вслушивается в его «трудный, хриплый голос» и призывает его рыть «злую землю», сажать зерна, выходить на свет и бороться с тёмными силами, под секирой которых падает слабый колос и чьей «случайной победой роится сумрак гробовой». Так иносказательно и многозначно Блок откликался на роспуск Государственной думы и выражал надежду на неизбежную гибель монархии под напором близкой революции.

В конце стихотворения снова звучит «тройственный союз» повелительных обращений, требующих растить и хранить ростки нового. На этот раз они перекликаются не с Пушкиным, а с Тютчевым и его знаменитым «Молчи, скрывайся и таи / И чувства, и мечты свои». Но у Блока таиться надо не навсегда, а на время, до определённого момента. И воскреснуть чувства могут лишь ценою жертвоприношения и возможной гибели.

Лелей, пои, таи ту новь,
Пройдёт весна — над этой новью,
Вспоённая твоею кровью
Созреет новая любовь.

Если сологубовский текст строился на повторении слов шёпот, ропот, покой, то блоковский — на антитезах: молния —

мрак, ты — они, победа — смерть, любовь — кровь и на градации символов: мгла — мрак, в котором не видать ни зги, — сумрак гробовой; свет — новь — весна — любовь. В нём отразились раздумья поэта о стихийности в природе, обществе и в душе человека, о возмездии, угрожающем «страшному миру», о подвиге и жертвенности. Не случайно он включил эту вещь в цикл «Ямбы» (1914), свидетельствующий об активной гражданской позиции автора, о его пути «от личного к общему». По словам литературоведа Д. Максимова, цикл был полон «освободительной энергии, выходящей за пределы индивидуального и индивидуалистического протеста» (Поэзия и проза А. Блока. Л., 1981. С. 139). А выбор заглавия и стихотворного метра Блок объяснял тем, что ямб — «простейшее выражение» ритмов новой эпохи: «Дроби, мой гневный ямб, каменья». Итак, позаимствовав зачин у Сологуба, А. Блок вступил с ним в полемику и создал диаметрально противоположное по содержанию и образности произведение, услышав не природные шумы, а подземный гул народной стихии, готовой вот-вот вырваться наружу. И не собственную смерть он предчувствовал, как Сологуб, а предвидел общественные потрясения, «неслыханные перемены, невиданные мятежи» и утверждал ценность жизни как в настоящем, так и в туманном будущем, когда «вспоённая твоею кровью созреет новая любовь».

P. S. Неожиданно, через несколько лет к этому диалогу присоединился молодой стихотворец Илья Эренбург, начинавший свой поэтический путь как последователь символизма. Откликнувшись на стихи своих маститых предшественников, Эренбург полемизирует с ними и видоизменяет начало стихотворения и его размер (вместо 4-стопного ямба — 5-стопный хорей) — «Если ты к земле приложишь ухо…» (1912). Автор слышит звуки природы и повседневной человеческой жизни: муха бьётся в паутине, прорастают молодые побеги, пробегает белка, кряхтит над прудом селезень, скрипят на дороге телеги, поёт бадья колодца, идут девушки с ягодами, и его посещают мысли не о собственной смерти, не о народном бунте, а о живучести и неумолкаемости всего сущего на земле.

Ты слышишь, как дрожит и бьётся
Сердце неумолчное земли.

2010

Колодец двора — метафора А. Блока и В. Ходасевича

Все, кто жили или бывали в Санкт-Петербурге или в Ленинграде, видели знаменитые дворы-колодцы, образованные тесно стоящими многоэтажными доходными домами, построенными в XIX в. для сдачи в наём бедным горожанам. Это уникальная достопримечательность Петербурга, которая отсутствует в обычных российских городах, просторных и раздольных, где не надо было экономить место для застройки. В таких петербургских домах селились ремесленники, мелкие чиновники и торговцы, рабочие и студенты. Там обитали «бедные люди» и «униженные и оскорблённые» Достоевского, а также многие персонажи «городских» стихов Некрасова (о петербургском мифе в русской культуре см.: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2004).

В некрасовских циклах «На улице» (1850), «О погоде» (1858 — 1859) и в стихотворении «Утро» (1874) описаны «окружающая нас нищета», городские будни, жизнь трудового люда в четырёхэтажных домах: «петербургский бедняк» несёт на спине дрова на чердак; «Где-то в верхнем этаже раздался выстрел — Кто-то покончил с собой»; слышится «детей раздирающий плач»; люди тут мрут, «как в холеру»; по окнам струятся слёзы от тумана и дождей. А во дворах «понуканье измученных кляч», «пронзительный вой» шарманки, «смрад и копоть», шум, крики, давка, грохот. В нашей улице жизнь трудовая:

Начинают ни свет ни заря
Свой ужасный концерт, припевая,
Токари, резчики, слесаря.

(«Сумерки»)

Через полвека петербургская тема Некрасова («угрюмый, гнилой» город, «мутные, ветренные, тёмные и грязные» дни) зазвучит в цикле А. Блока «Город» (1904 — 1908): «железно-серый» город, «хмурая столица», чердаки и крыши; во дворе «забитая лошадка бурая», шарманщик с плачущей шарманкой и посиневший, дрожащий от холода мальчик (грустный вариант пушкинского «дворового мальчика» — «шалун уж заморозил пальчик»). Так и кажется, что Блок откликнулся на некрасовские

строчки: «Глядишь в небеса, / Но отрады не встретишь и в небе», начав свои «Окна во двор» так:

Одна мне осталась надежда:
Смотреться в колодезь двора.

И вслед за этой несбывшейся надеждой — взгляд вверх, на светлеющее небо, «рассеянный свет утра», и тоже нет отрады на душе. Встречая у окна рассвет, герой замечает забытые «жёлтые свечи в чьем-то окне», а в своей комнате — догоревшую свечу и сравнивает себя с холодным, тусклым «зимним солнцем»: «совсем я на зимнее солнце, на глупое солнце похож».

Главное отличие блоковского «мещанского житья» («В октябре», «Окна во двор», «Хожу, брожу понурый», «Я в четырех стенах…» — 1906) от некрасовского в том, что оно показано не во внешних, бытовых подробностях, как у Некрасова («железной лопатой» «мостовую скребут», клячонка, «полосатая от кнута»; дворник колотит вора), хотя зрелый Блок их не избегал («Голодная кошка прижалась / У желоба утренних крыш»), а изнутри — в судьбе и переживаниях лирического героя (alter ego автора). Это он, «убитый земной заботой и нуждой», загнан на чердак; умирает от тоски и одиночества, бродит «один в своей норе». Это он вслушивается в стук маятника и думает о смерти, в то же время мечтая о «свободной доле» и о любви. Там, во дворе, есть окна, в которые он заглядывает: не блеснёт ли в них свет?

Одна, одна надежда
Вон там в её окне.
Светла её одежда
Она придет ко мне.

(«Хожу, брожу понурый…»)

Может быть, тогда и в его комнате станет светло?

В какой-то момент герою чудится, что его «звезда счастливая» не канула навсегда в стакане вина, а вернулась к нему — и душа его воспрянула.

И жизнь начнется настоящая,
И крылья будут мне!
Познал, познал свое могущество!
Вот вскрикнул… и лечу!

Лечу, лечу к мальчишке малому,
Средь вихря и огня…
Всё, всё по старому, бывалому,
Да только — без меня

(«В октябре»)

Что это, если не мысли о самоубийстве? Не случайно в блоковском дневнике э тих лет появляются такие записи: « Надо п ризнаться, ч то мысль о самоубийстве — бывает баюкальная, ярче всех»; «Мне важнее всего, чтобы в теме моей услышали реальное и страшное memento mori».

Дворы-колодцы упомянуты Блоком и в цикле «Заклятие огнём и мраком» (1907) в обобщённом плане и в контексте с антитезами:

Принимаю, пустынные веси!
И колодцы земных городов!
Осветлённый простор поднебесий
И томления рабьих трудов!

(«О, весна без конца и без краю…»)

Вскоре после смерти А. Блока В. Ходасевич, уже уехавший в эмиграцию, написал по мотивам блоковского «Города» свои «Окна во двор» (1924), выбрав тот же стихотворный метр — амфибрахий (но не 3-стопный, а 4-стопный, с отступлениями): «Несчастный дурак в колодце двора / Причитает сегодня с утра». Правда, у окошка сидит не лирический герой, а глухой жилец, «зачарованный» своей тишиной. Сценки-зарисовки Ходасевича скорее похожи на некрасовские, только происходят они не во дворе, а в квартирах, окна которых выходят во двор. И, вместо торгашей, дворников, воров, извозчиков, ремесленников, фигурируют в них старик, забивающий в стенку гвоздь; гость, идущий по лестнице; актёр, в 16-ый раз репетирующий роль умирающего героя; папаша, ругающий своего сына. И гремят взамен рабочих инструментов «кастрюли, тарелки, пьянино». Но есть и почти некрасовские персонажи: «крикливые ребята», которых баюкают няньки (у Некрасова «И детей раздирающий плач / На руках у старух безобразных»); покойник, лежащий на постели, в цветах, с подвязанной челюстью и медяками на глазах (у Некрасова — рядом с умершим лежит «на красной подушке» орден Святой Анны первой степени); девчонка, которую тащат на

кровать, а «ей надо сначала стихи почитать, потом угостить вином» (некрасовская же «проститутка домой на рассвете/ поспешает, покинув постель»).

Конечно, у Ходасевича более смягчённые картины и жители, более зажиточные. Ведь это не петербургские трущобы, а парижские многоквартирные дома, расположенные не на окраине, а в центре города. Но финал не менее безысходный и безотрадный, хоть и не социальный, как у Некрасова («словно цепи куют на несчастный народ»), а поблоковски символичный:

Вода запищала в стене глубоко:
Должно быть, по трубам бежать нелегко,
Всегда в тесноте и всегда в темноте,
В такой темноте и в такой тесноте!

«Темнота» и «теснота» — паронимы, повторенные дважды, — символизируют трагическую сущность самой жизни, замкнутой во времени и пространстве, монотонной, подневольной, мрачной.

В другом стихотворении Ходасевича «Было на улице полутемно» (1922) возникает ещё одна блоковская ситуация — «полёт» — падение из окна, но не в воображении лирического «Я», а реальное самоубийство.

Стукнуло где-то под крышей окно!
Свет промелькнул, занавеска взвилась,
Быстрая тень со стены сорвалась…
Счастлив, кто падает вниз головой:
Мир для него хоть на миг — а иной.

Концовка поражает своей неожиданностью и парадоксальностью.

Если некрасовский самоубийца застрелился, и поэт просто констатирует этот факт («раздался выстрел — кто-то покончил с собой»), то Блок и Ходасевич стремятся представить себе, что испытывает и переживает человек, решившийся на такой отчаянный шаг, за мгновенье до смерти: для одного это упоение и восторг («вихрь и огонь»), но одновременно понимание, что без него ничего не изменится и всё останется «по старому, бывалому»; а для другого мир хотя бы на краткий миг предстанет иным.

Так преобразуется и преображается петербургский миф у разных поэтов. И Ходасевичу парижские многоэтажки для бедняков напоминали питерские дворы-колодцы и некрасовские и

блоковские стихи о Санкт-Петербурге.

А ведь такие дома и дворы до сих пор существуют в Петербурге. Как в них живётся современным петербуржцам?

Прощение или возмездие (два стихотворения о войне)

В разгар Второй мировой войны двумя русскими поэтами, жившими в разных странах — Франции и СССР, были созданы два стихотворения о молодых солдатах фашистской армии, захватившей Европу и напавшей на Советский Союз. Одно — от лица постороннего, но неравнодушного наблюдателя принадлежало перу поэтессы-эмигрантки Ирины Кнорринг («Уверенный, твёрдый, железный…», 1942). Другое — от имени участника боёв написал советский поэт Михаил Светлов («Итальянец», 1943).

В первом описывается не без симпатии и сочувствия «немецкий мечтательный мальчик», гуляющий «по карте земли». Он подробно охарактеризован: уверен в себе, твёрд, как железо, презирает «лишенья и страх» и видит себя «победителем-удачником».

Он так подкупающе молод,
Так бодро шагает вперёд,
Неся разрушенья и голод,
Повсюду, куда ни придёт.

Вот он прогуливается по парижским бульварам, радуется каждому пустяку, облизывает губы при виде французского коньяка, часами разглядывает витрины магазинов, «совсем по-ребячьи разинув / свой красный, смеющийся рот».

А завтра, послушный приказу,
С винтовкой на твёрдом плече
Пойдёт… и не бросит ни разу
Простого вопроса: «Зачем?»

Вместо него автор дважды задаст этот вопрос: «Зачем ему русские вьюги? / Разрушенные города…?», «Зачем ему гибнуть и драться <…> / Когда за плечами лишь двадцать / Восторгом обманутых лет?» Далее следует ещё один вопрос: Неужели «недолгих побед торжество» стоит такой цены? Ведь юноша уже никогда не вернётся домой, над его «безымянной могилой» никто не заплачет. И последние, оборванные строки, полные сожаления и недоумения: «Далёкий, обманутый, милый… / За что?» Судьба

наивного, обманутого мальчика вызывает у поэтессы не столько возмущение, сколько печальные раздумья. Недаром критик Г. Струве считал поэзию И. Кнорринг «едва ли не самой грустной во всей зарубежной литературе», а Ахматова отметила, что Ирина «находит слова, которым нельзя не верить».

В отличие от стихотворения И. Кнорринг, неизвестного советским читателям (как и вся её поэзия — до 1990-х годов), светловский «Итальянец» стал популярным сразу после написания, наряду с военными стихами К. Симонова и А. Суркова. Выбрав в герои не немецкого солдата, а «молодого уроженца Неаполя», поэт как будто полемизировал со своей ранней «Гренадой» (1925), где украинский хлопец испытывал «испанскую грусть» и «пошёл воевать, чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать». Нынешняя молодёжь мечтает об ином — об Италии, чтоб увидеть Везувий, покататься в гондоле и не собирается завоёвывать итальянскую землю.

Но ведь я не пришёл с пистолетом
Отнимать итальянское лето,
Но ведь пули мои не летели
Над священной землёй Рафаэля.

В центре сюжета светловской баллады не завоеватель, а мститель и не описание первого (как у Кнорринг), а монолог второго, ставшего лирическим героем, о своём прошлом и настоящем, о любви к родине и ненависти к врагам. Именно он, а не автор обращается к иностранцу на «ты» с требовательными и бескомпромиссными вопросами: «Что оставил в России ты на поле?», «Почему ты не мог быть счастливым / Над родным знаменитым заливом?», «Разве ты распахал и засеял» нашу землю?» И сам же отвечает на них: «Нет, тебя привезли в эшелоне / Для захвата далёких колоний!»

Об итальянце мы узнаём немного. В сущности, всего одну деталь, но какую выразительную! — «чёрный крест на груди», простой, «ни резьбы, ни узора, ни глянца», фамильная реликвия единственного сына небогатого семейства. А в конце этот крестик вырастает «до размера могильного» креста.

Если у И. Кнорринг авторский голос звучит как бы «закадрово», в форме недоуменных вопросов (Зачем? Неужто? За что?), и автор жалеет мечтательного мальчика; то лирический герой Светлова вступает в открытое противостояние и непримиримую схватку с врагом: «Я, убивший тебя под Моздоком…» — в твёрдой убеждённости в справедливости возмездия (подкреплённой лексическим повтором: «Я стреляю —

и нет справедливости / Справедливее пули моей».

Оба стихотворения заканчиваются гибелью персонажей-завоевателей. Но у Светлова «безымянная могила» превращается в поразительный образ «итальянского синего неба, застеклённого в мёртвых глазах» на фоне российских снежных полей. И тут слышится невольное сожаление о понапрасну погибшей молодой жизни. Как заметил исследователь светловского творчества Ф. Светов, «страшный, трагический конфликт разрывает душу поэта, но невозможность другого исхода очевидна» (Михаил Светлов. Очерк творчества. М., 1967. С. 88).

Итак, перед нами два произведения, сходные по теме и сюжету, но различные по пафосу и настроенности, по-разному решающие проблему личной ответственности рядового человека, участвующего в исторических событиях: «Виновен или не виновен?», «Заслуживает прощения или наказания?» Если первое создавалось в тяжёлые месяцы гитлеровского наступления на Москву и во время смертельной болезни поэтессы, от которой она вскоре умерла в оккупированном Париже; то второе — после первых побед Красной Армии, когда произошёл перелом в ходе войны. И потому одно из них безысходно, а другое жизнеутверждающе. Да, итальянец — трагическая жертва, но он заслужил смертный приговор. По словам поэта-фронтовика С. Наровчатова, «воинствующая человечность пишет рукой Светлова эти строки».

Пройдут годы, и на кладбище итальянских военнопленных в России будет установлен памятный камень, на котором выбьют одну строфу светловского стихотворения:

Молодой уроженец Неаполя,
Что оставил в России ты на поле?
Почему ты не мог быть счастливым
Над родным знаменитым заливом?

2015

«Я в детстве заболел…» Русские поэты о своих детских болезнях

Я маленький, горло в ангине.

Д. Самойлов

Тему детских болезней вряд ли можно назвать поэтической, и к ней редко обращаются русские поэты.

Вероятно, впервые в русской поэзии мир детства широко и подробно был представлен в раннем творчестве Марины Цветаевой, причём это не были привычные стихи для детей и не воспоминания о детских годах, а дневниковые записи и сиюминутные бытовые зарисовки. Это была «установка на дневник и на поэтизацию быта» (Гаспаров М.Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Избранные статьи. М.: НЛО, 1995. С. 308 — 09): детская комната и зала, игры и уроки, чтение книг и прогулки, общение с сестрой, разговоры с мамой и папой, детские увлечения, огорчения и обиды. Всё это прежде не являлось предметом поэзии и прозвучало как вызов и классикам, и символистам. Среди первых цветаевских опытов есть и стихотворения о детских болезнях — «Я — весёлый мальчик-бред» и «Болезнь» (1911 — 1912). В первом описываются бредовые видения больного ребёнка, которого посещает мальчик-бред в золотой короне, с букетом алых маков и роз, он задувает жёлтую свечу, зажигает розовый фонарь (яркие краски при болезненном жаре) и приглашает танцевать.

Я волшебник,
Повелитель сонных царств,
Исцеляющий лечебник,
Без пилюль и без лекарств.
Будем, детка, танцевать!

Во втором стихотворении мать рассказывает маленькому сыну сказку об одинокой резеде, которую полюбил белый ландыш, а потом и красный мак. А малыш то зевает, то смеётся, то вздыхает и жалуется на боль: «Что вздыхаешь? — «Мама, больно!» / «Где болит?» — «Везде!».

В дальнейшем, в советской литературе долгое время не принято было писать о личных слабостях и проблемах (недаром Я. Смеляков заявлял: «Если я заболею, к врачам обращаться не

стану»). Да и какие в «счастливом детстве» могут быть горести и заболевания?! Поэтому оба мотива, намеченные юной М. Цветаевой, — бред во время детской болезни и попытки отвлечь и развлечь страдающего ребёнка — найдут своё продолжение только через несколько десятилетий.

Интересно, что одним из первых продолжателей этой темы стал А. Тарковский, которому Цветаева посвятила последнее своё стихотворение «Всё повторяю первый стих…». В 1966 г. он припомнил: «Я в детстве заболел…», и в бреду ему чудилось, что он идёт куда-то, будто под дудку крысолова, ведущего к реке крыс (из немецкой легенды), а мать манит сына рукой, летит над мостовой и улетает. Поэт передаёт болезненное состояние мальчика: то знобит, то жарко, корка на губах, резкий свет и громкие звуки, скачущие кони. И этот детский кошмар повторяется через многие годы в снах, но теперь всё окрашено в белый цвет — и больница, и персонал, и доктор, и медсестра. И все они остаются, «а мать пришла, рукою поманила — и улетела».

Другой бред на грани реальности и фантастики мучает героиню стихотворения Юнны Мориц «Рождение крыла» (1964). «Всё тело с ночи лихорадило, температура — 42», и девчушке кажется, что она уменьшается, как свеча в подсвечнике; что её, как дичь, подстрелили влёт; что её хребет разламывают, как лёд. А когда пришёл лекарь и снял раскалённые тряпки, обнаружилось, что на спине прорезалось крыло и «торчит, молочное, из мякоти». И не надо плакать: ведь жить «с крылом не так уж тяжело». Поэтесса не раз вспоминает о своём «закашленном» детстве. Например, «Те времена» (1965) — это рассказ о дружбе семилетней туберкулёзной, истощённой девочки и здорового, но вечно голодного мальчугана, с которым она ежедневно делится своим обедом.

Мы выжили оба, вгрызаясь в один
Талон на один обед.
И два скелетика втёрлись в рай,
Имея один билет!

О приступах бронхиальной астмы в своём детстве пишет Е. Рейн в небольшой поэме «Няня Таня» (1977): «Я задыхался, кашлял и синел. / Слюна вожжой бежала на подушку…» А его няня не смыкала по ночам глаз, меняла горчичники, смачивала полотенца, выносила горшки, «раскуривала трубку с астматолом», плакала и молилась — и спасала своего питомца.

Поэтессе Саре Погреб приходят на память другие приступы — малярии («Ох, трепала малярия…» 1983), когда «стебелёк

температуры рвётся вверх и в ушах стоит перезвон, мерещится «ночь в окне на задних лапах» и нападающий конь, от которого ни убежать, ни скрыться. И порою вновь и вновь — «Из жары и из озноба / Лихорадка кофту вяжет».

А вот Беллу Ахмадулину навещает не столько память, сколько воображение, навеянное рассказами её родных: она якобы помнит, что происходило с нею сразу после её рождения — «это я от войны погибаю / под угрюмым присмотром Уфы», «Как белеет зима и больница!» «С непригожим голубеньким ликом, еле выпростав тело из мук», младенец слышит «Буря мглою…» и баюшки-баю («Это я …», 1968).

Менее печально и драматично воспоминание — не без доли самоиронии — у Эльдара Рязанова «Как хорошо порою заболеть…» (сб. «Внутренний монолог», 1988), когда лирический герой когда-то пил «с горькой миной сладкую микстуру и на тревожные вопросы матери жаловался на горло, показывал белый язык, прибавлял температуру и делал вид, что «руки смерть простёрла».

Как сладостно себя до слёз жалеть,
в мечтах готовить жуткие сюрпризы.
Вообразить — кладут тебя во гроб,
мать вся в слезах, дружки полны смиренья.

А через пять дней ты, «к несчастью», здоров и забываешь и обиды, и докторов. «А мысль о смерти спит на дне колодца».

Иная ситуация, на этот раз юмористическая, припоминается Владимиру Соколову в стихотворении «Болезнь» (сб. «Вторая молодость», 1971). Это уже не раннее детство, а 3-ий класс школы, и недомогание не тяжёлое, хоть и с температурой, но жар проходит, и можно рисовать и читать «книжки умные» — «Детство Тёмы», про капитана Гаттераса, о «Наутилусе». Больного навещает одноклассница, в которую он влюблён, и завидует ему («Счастливый, две контрольных пропустил»), и тоже хочет заболеть, чтоб не ходить в школу: «Находилась, научилась, заболею к декабрю». А герой дарит ей на память свой рисунок.

Следующие три стихотворения явно перекликаются между собой. Первое — «Из детства» Давида Самойлова (сб. «Второй перевал», 1963) о малыше, который во время болезни («Я маленький, горло в ангине») слушает, как папа поёт ему пушкинскую «Песнь о вещем Олеге».

Я слушаю песню и плачу,
Рыданье в подушке душу,

И слёзы постыдные прячу,
И дальше, и дальше прошу.

О чём же плачет ребёнок? Не только о гибели коня и князя — он вдруг осознаёт конечность человеческого существования и всего живого на земле: «И плачу о бренности мира / Я, маленький, глупый, больной». А вокруг обычное течение жизни, за окном падает снег; как осенняя муха, «дремотно жужжит за стеной» квартира (явно коммуналка). И врываются в быт и в ребячье сознание важные проблемы бытия — не без участия русской поэзии.

Автор второго стихотворения Б. Окуджава прямо ссылается на самойловское и повторяет его зачин: «Я маленький, горло в ангине…» / (Так Дезик однажды писал)». Но продолжает иначе — герою не спится, и слышатся ему чьи-то шаги, будто некто неведомый мечется во мраке в поисках ночлега и тепла и обдирает ладони о промерзшие замки.

И что-то меня поднимало,
сжигало, ломало всего,
я думал: а вдруг это мама?..

Но сам-то он никуда не бегал, однако почему-то «кровоточат мои руки / с той самой январской поры». И загадка так и не разрешается. Что это было — бред, сон, явь?

Третье стихотворение тоже возвращает нас к первому, но написано спустя три десятилетия и принадлежит перу молодого поэта Бориса Рыжего — «Ну вот я засыпаю» (1997), тоже о мальчике, которому отец читает наизусть лермонтовскую элегию «Выхожу один я на дорогу», и тот задумывается, но не о смерти, а об одиночестве.

Я просыпаюсь, папы рядом нет,
и тихо так, и тлеет понемногу
в окне звезда, деревья за окном,
как стражники, мой охраняют дом.
И некого бояться мне, но всё же
совсем один. Как бедный тот поэт.
Как мой отец. Мне пять неполных лет,
и все мы друг на друга так похожи.

На сей раз маленького героя окружает не быт и не знакомый

пейзаж, а мироздание, охраняющее тишину и покой (почти как у Лермонтова — звёзды и деревья). Но на душе одиноко. И в этом чувстве одинокости все люди похожи — и поэт, и папа, и пятилетний сын.

И у Самойлова, и у Рыжего отцы читают заболевшим детям русских классиков, и «взрослая» поэзия вызывает у слушателей сопереживание, сострадание и отнюдь не детские раздумья.

Как видим, у каждого поэта свои воспоминания о детских болезнях: кто-то не может забыть о болезненном, голодном детстве; кого-то и в зрелости преследуют сны о давних бредовых видениях; кто-то, жалея себя, больного, представляет себе собственные похороны, а ктото, заболев, радуется передышке от школы и уроков; к кому-то тогда впервые приходит осознание смерти, а кого-то настигает чувство глобального одиночества.

А что, читатель, вспоминаете вы? И какие книжки читаете вы своим детям?

2012

«Весь день хлопочет Золушка…» Образ Золушки в русской поэзии XX века

Одна из самых популярных и любимых детских сказок — сказка Шарля Перро по-французски «Сандрильона», а по-русски «Золушка» — была переведена на русский язык в XVIII в. с ошибкой переводчика: вместо туфелек, отороченных мехом, появились хрустальные, и так они закрепились в сознании русских читателей. Правда, есть и другая версия, что Перро, переделывая народную сказку, сам заменил туфли с беличьим мехом (которые носила фаворитка короля) на хрустальные, так как хрусталь считался тогда символом мечты.

А вот русский аналог французского имени героини — Золушка — придуман был не сразу. Возможно, впервые Золушка возникла с ударением на втором слоге, со строчной буквы как приложение (вроде некрасовской «Маши-резвушки») в стихотворении Е. Ростопчиной «И мне пришлося новой Сандрильоне, / Как некогда золушке той смиренной…» (1850). Позднее уже в привычном произношении это имя прозвучало в очередном русском переложении сказки (1875).

Мы все хорошо помним, как в детстве переживали и радовались за Золушку. Не забывают эту сказку и взрослые. Неудивительно, что на протяжении трёх веков она многократно использовалась и варьировалась в разных видах искусства — от живописи до балета и кинематографа.

Иногда и поэты обращаются к общеизвестному сказочному сюжету, стараясь взглянуть на него по-новому, найти в нём что-то своё. То описывается, как Золушка «бежит во дни удач на дрожках, а сдан последний грош, и на своих двоих» (Б. Пастернак «Пир», 1913, 1928); то сравнивается с нею любимая женщина — «в переднике, осыпанном мукой», «с бесхитростной красой» (В. Ходасевич «Хлебы», 1918); то из уст возлюбленного звучит имя Сандрильона, а лирическая героиня, оставшись без одного башмачка, но с тремя гвоздиками в руках, страшится, что её друг вскоре «всем будет мерить мой белый башмачок» (А. Ахматова «И на ступеньках встретить…», 1913); то «в золотых и тёмно-синих блёстках Золушка танцует на подмостках», между тем как наши сёстры и жены воевали на фронте и пахали землю (Я. Смеляков «Милые красавицы России», 1945).

Стихотворение П. Антокольского «Ни Золушки шаг по пыльному паркету…» (1915) рисует Золушку, которая проходит, «как тень, в одной стеклянной туфле», — и всё происходит, будто

во сне: звякнули часы в пустоте, свечи склонили фитили, «как рваный шарф шуты», «кольцо ливрейных слуг сомкнулось». И наступил «палевый рассвет». А потом:

Куда-то в новый сон везли её карету,
И прозвенел рожок за поднятым мостом.

В фантастической поэме С. Кирсанова «Золушка» (1935) дорогие вещи, выставленные в магазинной витрине — туфли, платье, пальто, шаль, духи, часы, браслет, кольцо, увидев за окном Золушку, захотели нарядить её и готовы броситься на улицу.

Сползают вещи
с полочки
с шелестом,
с гудением:
— Скорей
бежимте к Золушке,
умоем
и оденем!

Но лавку заперли на замки и запоры, вещи вернули на полки, витрины закрыли железной решёткой. И Золушка очнулась: «забылась, загляделась, поздно мне!» Её имя озвучает всю поэму — «зашуршали, замечтались, зашептались вещи», выползла, затикать, запахи, запонки, изделие, нанизала, изба, зима, звеня, забеспокоилось, заволновалось, замша, резина, сообразили, «задвижки, замки, засов на засове», назад, «лязг и визг», запад, звёзды. Кстати, автор перечисляет имена Золушки у разных народов — Сандрильона, Попелюшка, Чинерентола, Ашенбредель, Чидрелла, Замарашка.

Необычно использована и пересказана сказка Ш. Перро в драматической поэме Ю. Кима «Золушка в концлагере» (1975), послужившей либретто одноактной оперы В. Дашкевича (по мотивам «Бойни номер 5» К. Воннегута). Заключённые концлагеря под Дрезденом в канун 1945 г. разыгрывают рождественский спектакль по модернизированной сказке, действие которой происходит в Лондоне в военные дни, когда «везде грохочут битвы, мильоны перебиты». Королю тоже хочется «прикончить один-другой мильончик для полного счастья людей», и он уговаривает принца начать войну с Норвегией, а тот хочет жениться. На бал съезжаются невесты, в том числе и сёстры

Золушки, а ей приказывают: «Заткнись! Убирайся! Вари баланду! Носи / парашу! Дави клопов! Дои коров! Молоко — / на сгущёнку! Коров — на тушёнку! Брысь!» Золушка обижена и идёт к Фее — военному интенданту, который всё ворует и продаёт. За определённую мзду он даёт ей одежду и сапоги. На балу принц, прижимая её сапог к груди, предлагает Золушке уехать в Дрезден — «замечательный город: по международному соглашению он не подлежит бомбёжке!» Туда же стремятся попасть и не сказочные персонажи — военнопленные и беженцы. И больше ста тысяч людей погибают, когда американские самолёты «сбрасывали воющую смерть на беззащитный город». Так закончилась современная сказка.

В середине XX в. почти одновременно были написаны две «Золушки» двумя поэтами, совершенно не похожими друг на друга ни по возрасту, ни по таланту, ни по судьбе. Одна принадлежала перу фронтовика Давида Самойлова (в первом его сборнике «Ближние страны», 1958), другая — перу молодого, но уже заявившего о себе «шестидесятника» Евгения Евтушенко (1960).

В первом стихотворении изображена постаревшая Золушка, которая не вышла замуж за принца и по-прежнему живёт «у мачехи в дому», работая не покладая рук. Мотив постоянного труда подчёркивается во всём тексте: глагол «хлопочет» (дважды), «белье стирает», «детей качает», моет посуду, шьёт. И при этом, как прежде, она «дочь приёмная-бездомная». Спрашивается: «нужна ль она кому?» Да, нужна сёстрам, выданным замуж за «ближних королей»: со своими невзгодами и обидами они бегут к ней, она же нянчит, очевидно, их детей. И, как всегда, Золушка не унывает и всё время напевает («серебряное горлышко»), хотя песенка её грустна — «О горе моё, горюшко!»

А ведь начинается самойловское стихотворение с весёлой ноты: «Весёлым зимним солнышком / Дорога залита». И пейзаж радует глаз — вблизи рябина, осины, снегири, вдали бесконечный простор, вечереет, «бледнеет свет зари». Но в этом просторе тишина и безлюдье, усиленные четырёхкратным повторением частицы «ни»: «ни пешего, ни конного, ни друга, ни гонца» — полное одиночество. Невольно вспоминается фетовское «Облаком волнистым…», где упоминались и пеший, и конный, и друг («Пеший или конный не видать в пыли», «друг далёкий, вспомни обо мне»), но дорога была летняя, и кто-то скакал «на лихом коне», и чувство одиночества смягчалось воспоминанием о далёком друге.

Что ждёт Золушку? Не превращается ли «зимнее солнышко» в символ одинокой зимы — старости?

Блестит в руках иголочка,
Стоит в окне зима.
Стареющая Золушка
Шьёт туфельку сама.

Чего больше в этой концовке — надежды или стойкости? Финалы самойловских стихов часто неоднозначны, и читатель волен воспринимать и трактовать их по-своему.

Если Самойлов для своей «Золушки» выбрал малоупотребительный в русском стихотворстве размер — 3-стопный ямб, который «ощущается в современной поэзии как экзотический» (Гаспаров М.Л. Современный русский стих. М., 1974. С. 122), то Евтушенко написал своё стихотворение самым распространенным размером — 4-стопным ямбом. Но и у того, и у другого автора имя героини определило употребление дактилических рифм: Золушка — солнышко, горлышко, горюшко, иголочка; зимняя — осинами, выданы — обидами (Самойлов) и Золушка — зорюшка, тошная — картошкою, возданы — воздуха (Евтушенко).

Уже в зачине евтушенковой «Золушки» заявлена её тема — «Моя поэзия, как Золушка…» и рисуются подробности Золушкиной жизни, причём сквозь житейский план всё время просвечивает аллегорический, о чём читатели предупреждены с самого начала:

Моя поэзия, как Золушка,
забыв про самое своё,
стирает каждый день,
что зорюшка, эпохи грязное бельё.

Падчерица занята чёрной работой, «пахнет луком и картошкою», а сестрицы сушат «наманикюренные пальчики» и благоухают шанелью № 5. И лишь иногда ей воздаётся по заслугам, и она спешит на бал — не замарашкою, а феей, «с лукавой магией в зрачках» и «в хрустальных башмачках» (дань традиции — в отличие от Самойлова, у которого туфельки шьются). А потом снова «стирать, и штопать, и скрести».

И до рассвета ночью позднею
она, усталая, не спит,
и на коленях, с тряпкой ползая,
полы истории скоблит.

На фоне разговорной и просторечной лексики (пачкается, чумазая, врастопыр, «посуды выдраив навал», тошная жизнь, наслеженные полы) изредка мелькают поэтизмы, когда Золушка магически преображается для бала и становится «воздушней воздуха, белее белого», завораживая всех, т.е. всё описано вполне традиционно. А бежит Золушка из мира красоты и музыки, потому что кто-то должен, по мнению автора, мыть и скоблить «полы истории». И только в конце он отступает от привычного пересказа сказки и прямолинейной аллегории: «и где-то, словно светлячок, / переливается на лестнице / забытый ею башмачок». Вместо «счастливой» туфельки, которая оказалась в руках у принца и примеривалась всем девушкам королевства, неожиданный образ «забытого башмачка», сияющего, как светлячок, но никем не подобранного.

Итак, перед нами два типа поэтической интерпретации знаменитой сказки Шарля Перро. Первый — более редкий — судьба сказочной героини в новом свете или с продолжением (Д. Самойлов). Второй — более частый — образ Золушки в качестве сравнения (Е. Евтушенко). Первый тип, к примеру, представлен в «Золушках» Н. Поляковой (1961) — о современных Золушках, к которым вскоре в домашних трудах придёт кибернетика, «но роботы многого сделать не смогут», ибо «послушным машинам» нужна подсказка, а потому «вновь мы будем ждать, чтобы в доме заснули», чтобы суп сочинять, колдовать над тестом, кипятить молоко и «ёлочным дождиком чистить кастрюли». Это мечта о кухонной механизации на фоне убогого советского быта — с самодеятельным «наждаком» и «фланелевым халатом».

Ко второму типу можно отнести стихотворение Г. Шпаликова «Мертвец играл на дудочке» (начало 70-х годов), посвящённое Ф. Феллини, — о певце и дурочке, которая, «как Золушка, в глаза ему глядит», жалуется на холод, боль и грусть и просит взять её невестой в мир иной. Кого ещё можно сравнить с Золушкой? Самое простое сказать: «Я Золушка и Королева» (Э. Шац, 2001), но вряд ли это оригинально.

А какой предстанет русская Золушка в поэзии XXI в. и с кем её будут сравнивать?

2013

Встреча и прощание с новогодней ёлкой

Все помнят детскую песенку «В лесу родилась ёлочка», в которой описывается и её жизнь («зимой и летом стройная, зелёная была»), и её гибель (мужичок срубил её «под самый корешок»), и возрождение: «Теперь она нарядная / На праздник к нам пришла / И много-много радости / Детишкам принесла». Песенка стала знаменитой, а ёлка вошла в литературу для детей (С. Маршак «Декабрь», А. Толстой «Детство Никиты», С. Михалков «Ёлка», А. Резников «Лавина с гор» из «Приключений кота Леопольда»). Заметим, что в Советском Союзе празднование Нового года вокруг ёлки долгое время было под запретом.

Но в начале 40-х годов в русской поэзии появляется тема новогодней ёлки, и открывателем её был Борис Пастернак, написавший сразу два стихотворения, озаглавленных в первых публикациях «На Рождестве» и «Ёлка» (1941). Затем автор изменил эти названия на «Вальс с чертовщиной» и «Вальс со слезой», и эта замена, подчеркнув общность темы и ритма (четырёхдольник на дактилической основе), объединила их в диптих. В первой его части переданы впечатления ребёнка, начиная со взгляда в замочную скважину на зажжённую ёлку: «Это за щёлкой ёлку зажгли» (возможно, Пастернак вспомнил блоковского «Сусального ангела», который смотрел в щёлку закрытых дверей «на разукрашенную ёлку и на играющих детей») и кончая восторгами от ёлочного великолепия, шумного празднества и томительного предчувствия чуда. В тексте чертовщина лишь подразумевается, святочная и весёлая, маски да ряженые. Но всё-таки что-то тревожное проскальзывает в маскарадном веселье: «В этой зловещей сладкой тайге / Люди и вещи на равной ноге». Всё несётся в польке и вальсе — вихрь «львов и танцоров, львиц и франтих».

Реянье блузок, пенье дверей,
Рёв карапузов, смех матерей,
Финики, книги, игры, нуга,
Иглы, ковриги, скачки, бега.

И ёлка как живая — «в поту», «пьёт темноту», искрится, брызжет звездами, «всё разметала, всем истекла» — и догорела дотла. В конце стихотворения гости разъезжаются, двери запираются, подступает мгла, «улицы зимней испуг», сквозняк задувает последние свечи.

«Вальс со слезой» — наблюдения и раздумья взрослого человека, который, с одной стороны, признаётся в любви к новогодней ёлке (четыре раза повторяется рефрен «Как я люблю её в первые дни»), а с другой, представляет её не просто ожившей, как в 1-ой части, — это теперь «стыдливая скромница», «волнующаяся актриса» и «отмеченная избранница», и ей уготована «небывалая участь»: «В золоте яблок, / Как к небу пророк, / Огненной гостьей взмыть в потолок», т.е. ёлка становится символом Рождества. «Озолотите её, осчастливьте» — и запомните навсегда, до скончания века: «вечер её вековечно протянется». Как отмечает исследователь Д. Быков в своей книге «Борис Пастернак» (М., 2006), «Жизнь — обманчивая сказка с хорошим концом. И всё христианство Пастернака — счастливое разрешение долгого страха и недоверия».

Пройдут годы, и в самый тяжёлый период своей жизни, незадолго до смерти поэт вновь вернётся к теме новогоднего праздника и к образу ёлки как напоминанию о вечности («Зимние праздники», 1959), но противопоставит её и прошлому, и настоящему, и будущему: «Будущего недостаточно, / Старого, нового мало. / Надо, чтоб ёлкой святочной / Вечность средь комнаты стала». И хотя ёлка по-прежнему олицетворена, но нет в ней ни прелести, ни великолепия, ни избранности, как в «Вальсе со слезой». Сейчас она «трубочиста замаранней», «напыжилась барыней», и, как её ни наряжай, «кажется дерево голым и полуодетым». Исчезает и безудержное веселье, как в «Вальсе с чертовщиной»: «Ночь до рассвета просижена» (без танцев), лица каменные, губы сердечком (не улыбаются), в доме храп до обеда — атмосфера будничная, безрадостная. И даже солнце «село, истлело, потухло». Это было печальное прощание с когда-то светлым и праздничным образом.

После Пастернака русские поэты не раз будут обращаться к теме новогодней ёлки, иногда отталкиваясь и полемизируя с ним, иногда продолжая его и перекликаясь с ним. Так, Булат Окуджава своё «Прощание с новогодней ёлкой» (конец 60-х годов) тоже начинает с любования её красотой, выбирает похожий дактилический размер («Синяя крона, малиновый ствол…») и также одушевляет героиню, говоря с ней на «ты»: «Мы в пух и прах наряжали тебя, / Мы тебе верно служили, / Громко в картонные трубы трубя, / Словно на подвиг спешили». Иронически обрисованы «мы», кавалеры ёлки, — «утончённые, как соловьи, гордые, как гренадёры», предавшие свою даму. В «вечное празднество» неожиданно вплетается религиозный мотив в духе Пастернака, но не Рождества и святок, а распятия и воскресения: «Ель моя ель, словно Спас на Крови», «И в суете тебя

сняли с креста, и воскресенья не будет». Одновременно возникает мотив утаённой любви, отсутствовавший у Пастернака. «Ель моя, ель — уходящий олень» сливается с женским «очарованным ликом» и оставляет «будто бы след удивлённой любви, вспыхнувшей, неутолённой».

Продолжение новогодне-ёлочной темы находим у Юрия Левитанского в сб. «Кинематограф» (1970). Стихотворение «Как показать зиму» вначале кажется бытовой зарисовкой: женщина покупает на рынке ёлку и несёт её домой, но «ёлочкино тело» вздрагивает над худеньким женским плечом. И это живое существо стоит на балконе «как бы в преддверии жизни предстоящей». А в рождественскую неделю ёлка красуется «в блеске мишуры и канители», при свечах и «как бы в полёте» (ср. с пастернаковским «взмыть в потолок»). В финале мы видим ёлочку, «лежащую среди метели» во дворе.

Безлюдный двор
и ёлка на снегу
точней, чем календарь, нам обозначат,
что минул год,
что следующий начат.

Всё подчёркнуто обыденно, естественно, и всё же грустно, что ёлка выброшена за ненадобностью, и мы испытываем сожаление, «что за нелепой разной кутерьмой, / ах, Боже мой, / как время пролетело» (у Окуджавы была «суета»). А чтобы мы не грустили, Левитанский, по примеру Пастернака, присоединяет к этому стихотворению другое — «Диалог у новогодней ёлки» — о бале, о вальсе (тоже в дактилическом ритме) и жизнерадостном разговоре о том, что за зимой и метелями обязательно придут весна и лето.

Вспомнил о пастернаковских стихах и Александр Кушнер, поставив вопрос ребром: «Разве можно после Пастернака / Написать о ёлке новогодней?» и ответив резко и категорично: «Можно, можно! — звёзды мне из мрака / Говорят, — вот именно сегодня». Почему же можно и именно сегодня? Кушнер утверждает, что Пастернак писал, словно при Ироде, и «в его стихах евангельское чудо превращалось в комнатное что-то», а переодетые волхвы противостояли советской власти. Сегодня о новогодней ёлке можно говорить по-иному: «А сегодня ёлка — это ёлка, / И её нам, маленькую, жалко, / Веточка, как чёлка, / Лезет в глаз, — шалунья ты, нахалка» (у Блока в «Сусальном ангеле» «шалуньей-девочкой» была душа).

Однако и Кушнер не выдержал шутливого тона, заговорив

вдруг, как Пастернак, на высокие, вечные темы, хотя и не без иронии:

Нет ли Бога, есть ли Он, — узнаем,
Умерев, у Гоголя, у Канта,
У любого встречного, — за краем —
Нас устроят оба варианта.

По мнению А. Арьева, «есть ли Бог, нет ли Его, по Кушнеру, вопрос слишком прагматический, чтобы быть страшным» (Царская ветка. СПб., 2000). В общем, такими же нестрашными выглядят и у Пастернака чертовщина, и вечность, и весь мир, в котором есть место чудесному преображению.

Наибольший интерес проявила к теме новогодней ёлки Белла Ахмадулина, написавшая о ней несколько произведений. Первое из них — «Ёлка в больничном коридоре» (1985) — о ёлке, попавшей в обитель страданий и смущённой этим. Тут и канун Рождества, и звезда Вифлеема, и названивает ёлочный колокольчик, и звучит молитва к Матери Божией, т.е. преобладают рождественские мотивы, намеченные Пастернаком.

В конце 90-х годов поэтесса создаёт «Изгнание Ёлки» (1997) и целый цикл «Возле ёлки» (1999). В «Изгнании» она вслед за Б. Окуджавой прощается с ёлкой и тоже обращается к ней на «ты», к тому же пишет слово «Ёлка» с заглавной буквы, как имя собственное: «Я с Ёлкой бедною прощаюсь: / Ты отцвела, ты отгуляла». Как и у Окуджавы, вина падает на людей, которые преподносят «доверчивому древу» ожерелья, «не упредив лесную деву, что дали поносить на время». Среди безделушек её убора особое место занимают съедобные игрушки, в частности шоколадный «Дед Морозик». По сравнению с предшественниками Ахмадулина усиливает мотив человеческой неблагодарности — «изгнание Ёлки, худой и нищей, в ссылку свалки».

Ужасен был останков вынос,
Круг соглядатаев собравший.
Свершив столь мрачную повинность,
Как быть при детях и собаках?

Если Ю. Левитанский просто описал лежавшую во дворе ёлку, то Ахмадулина просит прощения за её гибель у родителя-ельника. «Тень Ёлки, призрачно-живая», преследует автора, и во сне привидится то «другом разлюбившим», а то «сам спящий — в сновиденье станет той, что взашей прогнали, Ёлкой». Надеясь на

«милость ельника», поэтесса представляет, как Вербным Воскресеньем склонится она перед елью, как дождётся Прощёного Дня и Чистого Понедельника и наконец услышит: «Воскресе!» Пожалуй, после всего этого религиозного экстаза концовка поражает своей сниженностью и самоиронией:

Не нужно Ёлке слов излишних —
За то, что не хожу к обедне,
Что шоколадных чуд — язычник.

Казалось бы, в этом ахмадулинском тексте переплелись и совместились почти все мотивы, отразившиеся в разработке данной темы другими стихотворцами: языческая радость праздника вокруг нарядной ёлки, и прощание с ней, выброшенной на свалку, и чувство вины, и тайная любовь, и связь с Рождеством, и ожидание чудес. Можно ли ещё что-нибудь добавить, чем-то ещё дополнить?

Тем не менее Ахмадулина опять берётся за ту же тему в цикле «Возле ёлки» и делает ёлку главной героиней, называя её Божеством, а себя «верноподданным язычником», понимающим, что ельник отпустил своё дитя на казнь. На неё «напялят драгоценностей сверканье», а после их отнимут; ею любуются, её славословят, но «она грустит — не скажет нам, о ком». Может, об отчей почве или как терзали её топором — не родить ей больше шишек. Размышления о судьбе ёлки заводят автора слишком далеко: к ассоциациям с нечистивцем-ханом и его наложницей, с атаманом-разбойником и его пленницей, с древними греками и великим Паном, с Плутархом и Врубелем и, что более обычно, с Рождеством и Крещением. Ассоциативный ряд замыкает тематическое кольцо: «в красе невинных кружев или рубищ / в дверь обречённо Божество вошло…» («31 декабря: к Ёлке»).

А «Ночь возле Ёлки» служит как бы послесловием к предыдущему стихотворению, снижая его пафос. Поэтесса явно посмеивается над собой: «Я, Ёлке посвящать привыкшая печали, / впадаю… — как точней? — в блаженность слабоумья». В сущности, «Ночь» посвящена не столько ёлке, сколько поэзии и стиху, который «сам себя творит», «добытчик и ловец», за всем следит и воссоздаёт свой мир, где встречаются Щелкунчик и Мышиный царь, Альпы и Бежар, Швейцария и балет. Этот «вымыслов театр» (а за 20 лет до этого был разыгран «стихотворения чудный театр») сотворён воображением из ёлки, игрушек и скребущейся мыши.

Пир празднества течёт по всем усам.

Год обещает завершить столетье.
Строк главный зритель — загодя устал.
Как быть? Я упраздняю представленье.

В отличие от Ахмадулиной молодой, начинающий поэт Борис Рыжий не расстаётся, а встречается с новогодней ёлкой и изображает её не в философском и религиозном духе, а в непосредственном, наивно-детском восприятии. То ему мерещится, как в старинном парке звери водят хоровод вокруг ёлки и белочки-игрушки висят на ветках («Новогодняя ночь», 1994); то «флажки на ёлке алеют, как листы календаря», потому что дни в этом тяжёлом году были алыми от крови («Новогоднее письмо», 1993); то хотелось бы поселиться под ёлочкой, стать маленьким, «с ноготок», и чтобы хлопали хлопушки, на макушке загоралась звезда, и «тёплой ватой был укутан ствол», а беззащитного, смешного крошку кормили, поили, жалели и прощали («Детское стихотворение», 1996). Или видится возле ёлки мальчик (возможно, сын автора), который ждёт чуда, и ему не нужны ни конфеты, ни мандарины, ни солдатики, ни машинки. А отец, чувствуя свою вину, «готов вместе с ним разрыдаться» («Две минуты до Нового года», 1996).

Я ведь тоже виновен немножко —
вместо чуда, в отсутствии Бога,
рад вложить безделушку в ладошку.

А вот позднему Е. Евтушенко ёлка напомнила не детство, а молодость и юношескую любовь («Ёлка», 1998). Во время прогулки по «Москве-грязнуле, похорошевшей в снегу», его задела чья-то ёлка, «что-то иглами шепча». Она свисала с плеча прохожего, была связана веревкой, и показалась поэту «пленницей» и «красавицей неловкой», отданной «в чужие люди». И вспомнилось ему, как давным-давно, «как ёлка, ты меня задела / ветвями прямо по лицу», а потом «тебя, как ёлку, воровато / на пир чужой уволокли». И Евтушенко, что характерно для него, не может не включить в лирику публицистическую нотку — и мы, и вся страна с тех пор стали другими: «Мы быть собою перестали. / Остались только имена». Но, ностальгируя по прошлому, автор не забывает его, а в сердце живы былые чувства.

Но с привкусом горчайшей смолки,
ещё царапая,
дразня, жива иголочка той ёлки

за шиворотом у меня…

Так XX век простился с новогодней ёлкой, воспел и оплакал её. Кто снова вспомнит о ней в новом столетии?

2008.

О поэтическом языке, слове и образе

Поэтическая лингвистика в стихах русских поэтов XX века

Я говорю неторопливо
не потому, что обдумываю,
взвешиваю, примеряю слово
а потому, что расставляю
знаки ударения над каждой
гласной.

Б. Слуцкий
«Ударения»

…и там, где надо было, никогда
Я знаков препинания не ставил,
Не соблюдал ни точки с запятой,
Ни просто запятых, ни многоточий…

Л. Мартынов
«Знаки препинания»

Поэты часто признаются в любви к родному языку, но редко в своих стихах обсуждают лингвистические проблемы, считая это делом учёных-лингвистов: «А лингвисты перья очиняют, / новые законы сочиняют» (Б. Слуцкий). И всё-таки в русской поэзии XX в. мы иногда сталкиваемся с высказываниями авторов то об алфавите, то о неологизмах и архаизмах, то о глаголах и междометиях, то о синтаксическом строении речи.

Возможно, интерес к поэтической лингвистике берёт начало в творчестве футуристов с их идеей создания нового языка и особенно у В. Хлебникова, который в каждом звуке отыскивал определённый смысл («ч» — оболочка: чаша, чулок, череп) и представлял историю человечества как смену букв: «Но Эль настало — Эр упало. Народ плывёт на лодке лени, и порох боевой он заменяет плахой, а бурю — булкой…» («Зангези»). Исследователь идиостиля Хлебникова В.П. Григорьев назвал его «первым поэтом-фантастом-интерлингвистом», творившим

систему «воображаемой филологии» (Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М.: Наука, 1983. С. 83, 88). А В. Маяковский отстаивал право поэта на деэстетизацию и неблагозвучие стиха: «Громоздите за звуком звук вы / и вперёд, поя и свища. / Есть ещё хорошие буквы: / Эр, / Ша, / Ща».

Языковые эксперименты футуристов были надолго забыты в советской поэзии, которая гордилась своим служением государству, обществу, народу и избегала всяческого формализма, находившегося под запретом. Лишь когда повеяло «оттепелью», изменилось отношение к литературе, и писатели вернулись «к её пониманию как самодостаточной ценности» (Баевский В.С. История русской поэзии. 1730 — 1980. Смоленск, 1994. С. 271). Именно тогда и возобновился интерес к «грамматике поэзии» (Р. Якобсон), хотя и слышались подчас заявления типа «стихов природа — не грамматика, а нутро» (А. Вознесенский).

Правда, в середине 20-х годов мы еще находим отзвуки формальных исканий у конструктивистов. В частности, И. Сельвинский в «Записках поэта» (1925-26) жаловался на свой «нищий словарь», рассуждал о «провинциализмах» и «галлицизмах», образовывал от прилагательного «бронзовых» «изумительное слово» — «бронзовик» и менял предлоги «чрез» и «без» на аналогичные приставки — «безличен чрезвычайно». Позднее, в 30 — 40-е годы, можно встретить редчайшие упоминания лингвистических понятий в стихах. Так, С. Кирсанов в стихотворении «Склонения» (1934), перечисляя падежи русского языка (именительный, родительный, дательный, винительный), шутливо предлагает ввести новые — узнавательный, обнимательный, ревнительный и др.: «У меня их сто тысяч, а в грамматике только шесть». А С. Маршак, перечитывая словарь, выписывает из него фразеологизмы со словом «век» — «Век доживать. Бог сыну не дал веку. Век доедать, век заживать чужой» — и отмечает в них «укор, и гнев, и совесть»: «Нет, не словарь лежит передо мной, / А древняя рассыпанная повесть» («Словарь», 1946). В другом стихотворении поэт описывает радость и удивление ребёнка, научившегося читать, когда он вдруг понимает, что у слов есть значения и «буквы созданы не зря», а в конце сочувствует человеку, который прожил всю жизнь, но не может «значащее слово из пережитых горестей сложить» («Когда, изведав трудности ученья…», 1946).

После Маршака буквально «посыпались», как из рога изобилия, стихи о словах — «Старые слова» К. Ваншенкина, «Словарь» А. Тарковского, «Слова» Д. Самойлова, «Смысл слов» Л. Мартынова, «Слово» Е. Винокурова, «Слова пустые лежат, не

дышат…» М. Петровых, «Музыка моя, слова…» Ю. Левитанского, «Новые слова» и «Составные слова» Б. Слуцкого, «Энергия слова» И. Лиснянской, «Когда начинаешь спотыкаться на простейших словах…» Н. Горбаневской, «Усыновлённые слова» Я. Козловского, «Живи, младенческое “вдруг” Л. Миллер. А Юлий Даниэль в поэме «А в это время» (1968) обращается к лингвистам по поводу слова «концлагерь», в котором следовало бы заменить «ублюдочный слог “конц” на “конец”: «Ну, так что ж ты, Филолог? Давай отвечай, говори, / С кем словечко прижил, как помог ему влезть в словари?»

Каким же видят стихотворцы поэтическое слово? Одни вслушиваются в его звучание, разгадывая значение звуков («Медное слово звенит, как медаль», похоже на медь и на мёд — Мартынов «Намедни»); другие разбирают слово по составу («Приставка. Окончание. Основа» — Винокуров) и выделяют в нём соединение разных корней («слова, как эшелоны составные, но неразрывные» — Слуцкий); третьи, обнаруживая звуковые переклички между словами, ищут «тайный код» в их «внезапном сближенье» (осень, синь, синица, синева, сень — Левитанский); четвертые отмечают различные лексические пласты: омонимы (опал, предлог, повод, переводить, точка, рой — Козловский), варваризмы («дабы не отстать от времени, как усердный школьник, я заношу в тетрадку слова: риэлтор, лобстер, киллер, саммит…» — Б. Кенжеев), просторечия и сленг («свежая, простонародная речь»: «Менты загвоздили снутри приходильник» — Ю. Мориц «Что откуда берётся?»); пятые выделяют части речи: глаголы (бьётся сердце, и армия, и знамя над головой — Р. Рождественский «Глагол»), существительные («Предметы меня окружают, На “кто?” и “что?” отвечают» — С. Погреб «Имена существительные»), местоимения («россыпь мусорных местоимений»: я, ты, он — Б. Кенжеев). А В. Куприянов целое стихотворение «Грамматика суток» строит на перечислении частей речи.

Весомые существительные дня:
служба
забота
надежда
Ветреные наречия вечера:
тихо
тревожно
устало
Возвратные глаголы ночи:
встречаться

расставаться
забываться
Светлые предлоги утра:
до солнца
от сердца
с начала

(сб. «Жизнь идёт». М., 1982. С. 76)

О «странной судьбе междометий» задумывается Борис Слуцкий: «Чу! — Пушкина, Жуковского, Некрасова, звучавшие когда-то, как труба», и «увы!», передававшее «горести, печали, злосчастия», теперь устарели — «откочевали в давние года. Ушли и не вернутся никогда» («Странная судьба междометий»). Со Слуцким спорит Александр Кушнер, припоминая причитания Медеи «Ай, ай, ай» и утверждая: «Нет ничего точнее междометий, Осмысленней и горестнее их», «Кто мерил ночь неровными шагами, Тот знает цену тихому «увы!» («Ночной листвы тяжёлое дыханье»). А Иосиф Бродский замечает, что «увы» — «мужская реплика, а может быть и возгласом вдовы» («Горбунов и Горчаков»).

Не забыты и союзы и предлоги. О «ткани соединительной» начальных «И» пишет Юнна Мориц («Я — умственный, конечно, инвалид…») и нагнетает предлог «в», описывая те глубины и тайники, куда проваливается сознание («Ступени сна») и где «спасаются стихи» («Поэзия жива свободой и любовью»): «соскальзанье в ничто, в никуда, в потаённую прорубь, в прорву, в пропасть, в провал, в промежуток надежды и взлёта» и «в сугробе, в сапоге, во рту, в мозгу, в корыте <…> в копне и в дряхлом пне».

Другие предлоги выбирает для построения своих стихотворений А. Кушнер. Его восхищает предлог «за» и, взяв эпиграф из Лермонтова «За всё, за всё…», он, наряду с цитатами — ахматовскими «за разорённый дом», «за то, что Бог не спас», мандельштамовской «за астму военных астр», лермонтовской «за всё, чем я обманут в жизни был», выдвигает и собственные «за» — от «свинцового века» и «тяжких бед громовых раскатов» до шкафчика, пахнущего глаженным бельём, и чугунной листвой перил, т.е. трагическое перемешивается с будничным, в котором есть место и радости, и красоте («За что? За ночь…»).Этот же приём используется и в «За дачным столиком, за столиком дощатым…» и «Под шкафом, блюдечком, под ложечкой, под спудом». Но в первом стихотворении навязчивый повтор одного и того же слова обессмысливает его («слова своё значение теряют,

если их раз десять повторять»), а во втором даётся более тридцати разнообразных словосочетаний с предлогом «под»: высоких и низких («под солнцем вечности» и «под креслом»), «чужих» («под небом Африки», «под насыпью») и авторских («под гневным лозунгом»), фразеологизмов и окказионализмов («под судом», «под руку», «под страхом смерти» и «под мраком», «под длинной скатертью столовой»). «Творительный предлог» как будто «сам ведет мотив» и движет сюжет — от «Под шкафом» до «под Богом».

С точки зрения предлогов «от» и «до» рассматривает русскую историю Сергей Александровский: «От варяга — до опричника, / От святого — до язычника <…> От и до вкусила Родина: / От свободного парения — / До свободного падения» («От и до», 1990).

Менее занимают стихотворцев область синтаксиса и правила пунктуации. Изредка мелькают замечания о запятых и точках (Л. Мартынов), о придаточных предложениях (Е. Аксельрод), о первой фразе в тексте (Е. Винокуров), о синтаксических заимствованиях (А. Кушнер), о паузе, которая «членит речевые отрезки» (Е. Ушакова). Вводным словам посвящает одноимённое стихотворение Кушнер, подчёркивая, что они «мешают суть сберечь и замедляют нашу речь», но выражают наши эмоции. А такие слова, как «во-первых», «во-вторых», помогают не спеша собраться с мыслями («Вводные слова»). Оригинально применяет лингвистические термины, сочетая их с омонимической игрой, В. Куприянов в «Предложении», тоже написанным верлибром и без знаков препинания (как и «Грамматика суток»).

Это предложение
хороший предлог
чтобы сделать тебе предложение
Я подлежащее
люблю сказуемое
тебя дополнение
самое прямое
Ты местоимение
где имеет место моя любовь
ты часть моей взволнованной речи
единственное число
на котором сошёлся свет
Ты
моё второе лицо
посмотри же на меня с любовью
без тебя

на мне просто лица нет

(сб. «Домашние задания». М., 1986. С.78)

Пожалуй, чаще всего поэты обращаются к русскому алфавиту и его фонетическим особенностям. Об “эр” и “эль” святого языка» говорит А. Тарковский («Словарь»), Б. Кенжеев признаётся, что «опасно прикоснуться к его шипящим эвукам» («Послания»), с «юсом малым» сравнивает себя Д. Самойлов («Я устарел, как “малый юс”»), «в русских буквах “же” и “ша” живёт размашисто душа» — полагает А. Кушнер («Буквы»).

В советские времена Б. Слуцкий пытался непосредственно связать лингвистику с социальностью: избавившись от фиты и ижицы, «грамматика не обронила знак суровости и прямоты — Ъ» («Знак был твёрдый у этого времени»). А в «Азбуке и логике» свои раздумья о современной несвободе автор воплощает в иносказательной форме, обвиняя алфавит в том, что он заставляет сказать вслед за «А» — «Б», «В», «Г», и требует, чтобы азбука не прикидывалась логикой и судьбой, а вернулась в букварь: «свободен, волен я в своей судьбе / и самолично раза три и боле, / “А” сказанув, не выговорил “Б”». Не улавливается ли в этих рассуждениях Слуцкого о слишком больших «правах» алфавита полемический отклик на хлебниковские концепции?

О Хлебникове вспоминаешь, читая стихотворение Льва Лосева «Тринадцать руских», рисующего мрачноватый «пейзаж русского языка» (Л. Панн): «кривые карлицы нашей кириллицы», похожие на жуков буквы «ж» и «х», «жуткая чащоба ц, ч, ш, щ».

Встретишь в берлоге единоверца,
не разберёшь — человек или зверь.
«Е-ё-ю-я», изъясняется сердце,
и вырывается: «ъ, ы, ь».

Но был в русской поэзии второй половины XX в. подлинный наследник футуристов, сумевший обновить их традиции. Это Николай Моршен (псевдоним Николая Марченко), который эмигрировал в 40-е годы в США, где опубликовал несколько стихотворных сборников, в России же вышел только один «Пуще неволи» за два года до смерти поэта (М., 2000 — всего 500 экз.). С чего начиналось его творчество? С неудовлетворённости «чужими словами» и поисков своих. Обратившись к словарям, он, в отличие от Маршака, их отвергает, так как слова в них стоят «в бесплодии пустом, псевдопорядке алфавитном». А стихотворцу не

нужны словесные стада в тысячи голов, достаточно табуна в сто слов, или даже тройки у крыльца, или жеребца и кобылицы — «Я их пущу на счастье в ночь / Пером по ожившей бумаге» («У словарей»).

В своём поэтическом манифесте «К русской речи» Моршен советовал литераторам бежать от школярства, «от академий и мумий» — «к просвирням, на рынок, в стихи!» (намёк на совет Пушкина и на «прибой рынка» Хлебникова): «Катись на простор просторечий, / Хиляй в воровские жаргоны!» Заметьте, чио первый глагол просторечный, а второй жаргонный.

Слова можно черпать повсюду — в природе, среди людей, в космосе. Итогом напряжённой работы поэта над словом стало множество неологизмов, наводнивших его стихи, обычно состоящих из двух корней (смертоборчество, многослезие) либо образованных путём добавления новых суффиксов к привычным словам (омывалочка, расцветальница). Он стремился отыскать в словах значимые «ядра»: в растенье — тень, в томленье — лень, в разладе — ад, в лестнице — ниц, в небытье — быть, в любить — бить. В фамилиях великих художников слышатся ему звукоподражания: го-го и ге-ге в Гогене, ша-ша и га-га в Шагале.

Изобретательная смысловая игра идёт на всех уровнях стихотворной формы — с буквами и словами, с ритмами и рифмами, образами и фразами, строфикой и графикой, цитатами и стилем. Так, утверждается, что буква «я» в начальном слоге несёт с собой скуку, обман и туман: «Рождение — яйцеклетка, жизнь — ярмо, любовь — яд, смерть — ящик», зато «я» в последнем слоге означает счастье или обещанье: рождение — воля, жизнь — стихия, любовь — семья, смерть — вселенная («Поиски счастья»). Слова то усекаются, то удлиняются, являя собой продолжительность самой жизни («са-мо-под-дер-жи-ва-ю-щая-ся»), то разбиваются на отрезки, то складываются из разных корней («зигзаговоломный ум»). В одних словах вычленяется общая часть: розы — в неврозах, склерозе, угрозе, прозе, розгах и папи-розах, купорозе, воп-розах («Розовые очки»). А другие придумываются, объединенные общей буквой двух основ: снеголые, снежногие, снеготика, снеграфика, снежновости, снегвоздики, снеголовая («Белым по белому»).

В зарождении поэтического слова Моршен выделяет три этапа: недоумь — слово — заумь. Второе формируется из первого «через наше озорство», «недоумь горемычна», а «заумь гореотуманна», т.е. в ней и горе от ума, и туманность. Если Слово — Бог, то заумь — Сотворение мира: «Сезаумь, откройся!», и в зауми скрывается Муза («Недоумьслово-заумь»).

Продолжая искания футуристов и одновременно

отталкиваясь от их зауми («Я с дыр-бул-щилом шёл в руках — и оказался в дураках»), Моршен относил модернизм начала XX в. к «плюсквамперфекту» и отвергал «чистый формализм».

В его поэзии формальные эксперименты и словесные игры (шарады, акростихи, палиндромы) обретают осмысленность и становятся содержательными. К тому же, сочиняя заумные словеса, он, в отличие от Хлебникова, обычно ироничен, высмеивая и передразнивая, к примеру, обывательское «кваканье» про «кваммунизм», «квассиков», «преквасный рабочий квасс и квасный флаг» («Ква-с»). Порою на основе эксперимента поэт создаёт философские стихи о месте человека во вселенной, о пути художника в мире. Человек не царь природы, а часть её — то важная, как в особенности — особь, в умении — ум, а то всего «кусочек» корня, как ба в забаве, ржа в державе. Но всегда «в человечности есть вечность, а в счастье — часть, и в целом — цель» («Часть и целое»). Муза подарена ему, рускому стихотворцу, как жарптица, «за иванство моё, за дурацтво». Эгоизм своеволия оборачивается в политике «нашевольем — для веры, вашевольем — чтоб править», в любви — твоевольем, а в искусстве — моевольем («Своеволье?»). Полушутя-полусерьёзно Моршен объявляет, что «открыл в рождении стиха кибернетический закон взаимотяготения слов», и озаглавливает одно своё стихотворение «От астры к звездам», обыгрывая слово «астра»: по-русски — цветок, по латыни — звёзды. Можно сказать, что Н. Моршен в своих стихах интерпретирует различные слагаемые русского языка — от азбуки до фразы. Так, алфавит с первоначальными обозначениями букв предстаёт вместилищем вольной мысли и звучит как Божественный глагол, как речь Бога:

Аз Буки Ведаю,
Глаголю: Добро Есть!
Жива Земля Иже
Како Люди Мыслят —
Наш Он Покой,
Реку Слово Твёрдое.

(«Азбука демократии»)

Однако в советской России воцарилась не «азбука демократии», ниспосланная русскому народу Богом, а «азбука коммунизма», в которой служат жуткие аббревиатуры, сгубившие миллионы людей: «А и Б / сидели в КГБ / В, Г, Д — / в НКВД, / буквы Е, Ж, З, И, К / отсиживали в ЧК, / Л, М, Н… и вплоть до У / посидели в ГПУ, / все от Ф до Ю, похоже, / сядут вскорости. Я

тоже» («Азбука коммунизма»).

Зато какая благодать царит в природе: «И утро так адамово, / Так первоназывательно», «Как полиглот, костёр стал языкат» и изъясняется с рекой на её наречье, у деревьев свой язык — «от корней до разветвлений сложносочиненных»; летят искры, как «падучезвёздные окончанья»; травостой превращается в траволяг, а водопад в водокап («Райское утро», «Языки пламени. Грамматика огня», «Так да не так»). Так возникает «диалектика природы», а не диалетика.

А как определить с помощью «диалексики», что такое жизнь? Если пользоваться только существительными, то «жизнь — это бред. Нет, лучше: клад. / Нет, лучше: вздох и дух. / Смерть — это рай. Нет, лучше: ад. / А может быть — лопух?» А если «убежать» к прилагательным, то жизнь «строптиво-нежная, желанная, / Голубоватоокаянная, / Неукротимая и вечная, / Бесцеремонно-бессердечная» («Поэтический мутант»). Как видим, и в том, и в другом случае подбираются варианты синонимические и антонимические. И опять, «смеясь» и «всерьёз», по его определению, поэт, с одной стороны, соглашается, что слова — «результат произвола», а с другой, убеждён, что в них скрывается тайна: «И не зря соловей начинается с соло, / А из нео- рождается необычайно» («Стихи на случай»).

Экспериментирует поэт и с фразовым членением стихотворной речи. Тут и всевозможные переносы, вплоть до разделения слов (внима- / тельный, уви- / дит), и частые скобки для попутных замечаний: «я слог (нелепый и колючий, как всё, что ново и остро)». Тут и обрыв фразы в конце стихотворения, даже на полуслове («А лучше будет», «Надеюсь лишь», «Что она полу-», «Заслонив кусты, листы, цве…»), и предложения «без концов и без начал»: «…вертая — дугообра…», «… стая строчек беззабо…».

Своё художественное кредо, своё восприятие поэзии Моршен наиболее ёмко выразил в следующем акростихе:

Себя являя в поиСках — чего?
Ловя преданья гоЛоса — какого?
Она вливает в хаОс волшебство,
Водой живой взвиВая вещество,
Она и хаос претвОряет в СЛОВО.

(«В начале, в середине, в конце…»)

Если Николай Моршен дал примеры не только поэтической лингвистики, но и лингвистической поэзии, то другой его

современник, тоже считавший, что «искусство поэзии требует слов», провозгласил «диктат языка» над поэтом: «не язык является его инструментом, а он — средством языка».

2009

…кириллица, грешным делом,
разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,
знает больше, чем та сивилла
о грядущем. О том, как чернеть на белом,
покуда белое есть, и после.

И. Бродский «Эклога 4-я (Зимняя)»

В первой части статьи речь шла о стихах русских поэтов XX в., в которых обсуждались различные лингвистические понятия — от букв и алфавита до знаков препинания. В поэзии же Иосифа Бродского нет специальных произведений (за редким исключением), целиком посвященных языковедческим проблемам, но вся его поэтика пропитана лингвистикой, ибо «поэт… есть средство существования языка» («Нобелевская лекция»). В своих статьях и интервью он не раз высказывался об «изумительно гибком» русском языке, «способном передать тончайшие движения человеческой души», о богатстве в нём приставок, суффиксов и окончаний, об «извилистом синтаксисе», о поэзии как «высшем достижении языка» («Меньше единицы», «Сын цивилизации»), о том, что «поэт должен вырабатывать свой диалект, собственную идиому» и поклоняться только языку и что поэзия вся состоит из «лингвистических нюансов» (Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 68, 260, 57). О теоретических воззрениях «гения языка» в области языкознания см.: Хайров Ш. «Если Бог для меня и существует, то это именно язык»: языковая рефлексия и лингвистическое мифотворчество И. Бродского // Новое литературное обозрение. 2004. № 67.

Будучи литератором, писавшим пером по бумаге, Бродский любил описывать в стихах, как выглядят буквы на белом листе: «Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца, / петли, клинышки букв и, потому что скользко, / в запятые и точки» («Декабрь в Флоренции»), «Всё — только пир согласных / на их ножках кривых» («Строфы»), «Если что-то чернеет, то только буквы, / как следы уцелевшего чудом зайца» («Стихи о зимней

кампании 1980-го года»), «хвост дописанной буквы — точно мелькнула крыса» («Римские элегии»). Поэта восхищает русский алфавит, он верит, что кириллица знает больше, чем римская предсказательница будущего (см. эпиграф), и надеется, что Муза лирической поэзии не побрезгует его стихами:

Быть может, и в мои страницы, <…>
кириллицею не побрезгав
и без ущерба
для зренья, главная из Резвых
взглянет — Эвтерпа.

(«Пьяцца Маттеи», 1981)

А в шутливой «Песне красного свитера» (1970) замечает: «если вдруг начнёт хромать кириллица» от засилья заграничных вещей, «приникни, серафим, к устам и вырви мой…» — ссылаясь на Пушкина, автор опускает концовку фразы. Бродский зовёт читателей в «рай алфавита», полагая, что возникновение букв по своему чуду можно приравнять к рождению «мотива “Кармен” («Келомякки»), что «алфавит не даст забыть тебе цель путешествия — точку “Б”» («Квинтет»), что «накал нормальной звёзды таков, что, охлаждаясь, горазд породить алфавит, растительность, форму времени, просто — нас» («Вертумн», 1990). В общем, по Бродскому, весь мир, вся жизнь опрокинуты в язык и воплощаются даже в отдельных буквах: «Только подумать, сколько раз, обнаружив «м» в заурядном слове, перо спотыкалось и выводило брови!», улица вдали сужается в букву «у», «цикады с их звонким “ц”, «А» кажется воспалённой, стулья похожи на букву «б» или на мягкий знак, канал сверху напоминает букву «п»; «как 33-я буква, я пячусь всю жизнь вперед». Особенно мила поэту «шестирукая» буква — «Сад густ, как тесно набранное «Ж», полицейский машет руками, как буква «ж»; «Жужжание мухи, / увядшей в липучке, — не голос муки, / но попытка автопортрета в звуке / «ж». А в «Театральном» (1995) звучит вопрос:

Говоришь, тебе нравится буква «ж»?
Что ж, это красивая буква нашего языка.
Она издали смахивает на жука
И гипнотизирует мужика.

А вот к букве «ы» явно ощутима неприязнь. В «Портрете трагедии» (1991) эта буква символизирует несчастья и

низменные, непристойные страсти: «Из гласных, идущих горлом, / выбери “ы”, придуманное монголом, / сделай его существительным, сделай его глаголом, / наречьем и междометьем. “Ы” — общий вдох и выдох! / “Ы” мы хрипим, блюя от потерь и выгод, / либо кидаясь к двери с табличкой “выход”» (комментарий к этому стихотворению см.: Лосев Л. Иосиф Бродский, Опыт литературной биографии. ЖЗЛ. М., 2006. С. 282 — 283, 322).

В своём раннем творчестве Бродский словно пробовал на вкус каждую букву в слове, например, «безразмерные О и Д» — ОДинокость Души, рОДина, ГоспОДи, выхОД («Зофья», 1961); в слове «куст» пытался объяснить значение всех букв (в хлебниковском духе): «к» и «у» с ветвями схожи, «с» — «придётся уснуть», «т» — алтарь и крест («Исаак и Авраам», 1963). В поздних стихах ему слышится в битве «слитное о-го-го», а смысл слова «волна» соответствует его буквенному составу:

Определение волны
заключено в самом
слове «волна» <…>
В облике буквы «в»
явно даёт гастроль

восьмёрка — родная дочь
бесконечности, столь
свойственной синеве,
склянке чернил и проч.

(«Тритон», 1994)

Находясь в эмиграции, поэт всё чаще сравнивает кириллицу с латиницей, с «литерой римской» («ты» и «вы» смешиваются в «ю») и задумывается об особенностях той и другой: «Представь, что за каждой буквой здесь тоже плетётся свита / букв, слагаясь невольно то в «бетси», то в «ибрагим», / перо выводя за пределы смысла и алфавита» («Новая жизнь», 1988).

В отличие от футуристов, Бродский не увлекался выдумыванием новых слов, но использовал русский лексикон в таком широком объёме, что неполный словарь его поэзии почти в три раза превышает ахматовский (19 650 и более 7 тысяч). По мнению Л. Лосева, «такое богатство словаря говорит о жадном интересе к вещному миру» (Лосев Л. Указ. соч. С. 8). Если Лосев называет И. Бродского «словесным чемпионом», то он сам ощущал себя «грызуном словарного запаса» и в своей поэзии

давал словам как общие характеристики (башня, гул, бисер слов; слово родное, свободное; «всевидящее око слов», «глухое толковище слов»; «наколов на буквы пером слова, как сложенные в штабеля дрова»), так и конкретные: «Есть граница стыда / в виде разницы в чувствах при словце “никогда”» (1968), «на площадях, как “прощай”, широких, в улицах узких, как звук “люблю”» (1973), «при слове “грядущее” из русского языка выбегают мыши» (1976), «все переходят друг в друга с помощью слова “вдруг”» (1988), моря издали говорят «то слово “заря”, то — “зря”», а «к составу туч / примешиваются наши “спаси”, “не мучь”, / “прости”, вынуждая луч / разменивать его золото на серебро», т.е. молчание на речь (1989).

Впуская читателя в свою творческую лабораторию, Бродский на наших глазах предаётся поискам «точного слова, точного выражения», перебирая варианты синонимов, анафор, аллитераций, антонимов, не всегда расшифровывая результаты своих изысканий: «Так скорбим, но хороним, / переходим к делам, / чтобы смерть, как синоним, разделить пополам» («Строфы»), статуи или пустые ниши — «если не святость, то хоть её синоним» («Новая жизнь»), «я вывожу слова “факел”, “фитиль”, “светильник”, а не точку» («Римские элегии»), «с уст вместо радостного “виват!” срывается “виноват”» («Fin de Siecle» — «Конец века»), на монументе «начертано: завоеватель. / Но читается как “завыватель”. А в полдень — как “забыватель”» («Элегия»). Поэт избегает тавтологий («страх тавтологии — гарантия благополучья»), думает о «любви звука к смыслу», предлагает графические вариации слова — «мостовую пересекаешь с риском быть заплеванным насмерть» и прибегает ещё к более смелому эксперименту — «усекновению» слова: «Тихотворение моё, моё немое», как бы воплощая буквально «ломоть отрезанный» стихотворения («Часть речи»).

Сформулировав чрезвычайно важный для себя тезис: «От всего человека вам остаётся часть речи», Бродский имел ввиду вообще человеческую речь и в частности художественную, которая долговечнее человека (ср. ахматовское «и долговечней царственное слово»). Но в его поэзии употребляются и грамматические термины частей речи. Особое предпочтение отдаётся глаголам (есть даже целое стихотворение «Глаголы», 1960) с упоминанием всех его времен: «глаголы в длинной очереди к “л”», «помесь прошлого с будущим — простым грамматическим “был” и “буду” в настоящем продолженном», «глагол, созданный смертью», и из существительных тоже выглядывают глаголы («О как из существительных глаголет!»).

Из местоимений выбираются «я», «ты», «мы» — «я взбиваю

подушку мычащим “ты”» («Ниоткуда с любовью…»), «с уст моих в разговоре стало порой срываться / личное местоимение множественного числа» («Вертумн»). Обращается внимание и на употребление союзов, частиц и предлогов: «По-русски “И” — всего простой союз, / который числа действий в речи множит» (1963), «либо» — «форма тождества двух вариантов» и «кошмар пророков» (1968); «до» звучит как временное «от» (1984), «мир, следящий зорче птиц <…> за ужимками частиц» (1983 — двоякий смысл: словесная частица и часть целого). В одном ряду выступают части тела, речи, слова — «теряя волосы, зубы, глаголы, суффиксы» (1972). А крики дублинских чаек, хотя и названные «монологом», свидетельствуют о «конце грамматики», о замене длиннот букв «чистой нечеловеческой нотой» (1990).

Не забывает поэт и о синтаксисе и пунктуации. То он характеризует сказуемое как «выходящее за поля», а подлежащее — как «домоседство» и констатирует обычную их последовательность: «За сегодняшним днём стоит неподвижно завтра, / как сказумое за подлежащим» («Часть речи»). То упоминает фигуру умолчания и косвенную речь, то представляет жизнь как «говор фраз», вспоминая фразы, «проглоченные в миг ареста», сомневается, откликнется ли эхо на выкрикнутую им фразу: «Вот эту фразу / хочу я прокричать и посмотреть вперёд <…> кто издали откликнется? Последует ли эхо? («Разговор с небожителем», 1970).

Из знаков препинания перечисляются и точки, и запятые, и двоеточие, и многоточие, и восклицательный знак: «Муза точки в пространстве», смерть «ставит точку», «и те же фонари горят над нами, как восклицательные знаки ночи», «Всё то, что я писал в те времена, / сводилось неизбежно к многоточью», «Многоточие шинели. Вместо мозга — запятая».

Если Шекспиру приписывается фраза «Весь мир — театр, и люди в нём актеры», то Бродский мог бы сказать, что мир и люди — это язык и речь, как сформулировал он в одном из своих интервью начала 80-х годов: «Самое святое, что у нас есть <…> — это наш язык» («Иосиф Бродский. Большая книга интервью». М., 2000. С. 237). Для поэта «вся жизнь как нетвёрдая честная фраза по пути к запятой» и «страниц перевёрнутость в поисках точки, горизонта, судьбы» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», 1973). Для него язык — властелин мира, и даже воспоминания о тех, кто далеко, приобретают языковедческую окраску: «Знаешь, все, кто далече, / по ком голосит тоска — жертвы законов речи, запятых, языка» («Строфы», 1978). И воздух вокруг нас — «вещь языка», и «небосвод — хор согласных и гласных молекул». А когда Иосиф Бродский думает о будущем

поэзии и поэтов, он представляет его так: «И новый Дант склоняется к столу / и на пустое место ставит слово» 2009

«Пробавляюсь языком родным»: о поэтике Льва Лосева

«Именно в эмиграции я остался
тет-а-тет с языком».

И. Бродский

К этим словам Иосифа Бродского мог бы присоединиться его друг и биограф Лев Лосев, русский поэт и эмигрант с многолетним стажем (33 года). Именно в эмиграции — до неё он писал детские стишки и пьески для кукольного театра — Лосев стал настоящим художником слова, избежав ученичества и подражательства, выработав свой особенный стиль, основанный на ироническом восприятии и отображении мира и на отказе от всяческих табу, вплоть до широкого употребления вульгаризмов и ненормативной лексики (похабная рожа, засранцы, блядовать, фигня, похерить, гнида, шибздик, стервец, блевал, жратва).

Если пушкинский Сальери поверил «алгеброй гармонию», то Л. Лосев выбрал иной инструмент для проверки словесного искусства — иронию («Как осточертела ирония, блядь!»), которая охватывает все стороны человеческого бытия (мораль, религию, политику, быт, историю и современность) и которая пронизывает всю его поэзию — от букв и слов до литературных авторитетов и хрестоматийных цитат: «О родина с великой буквы Р, вернее С, вернее Ъ»; «Азбука раззявилась арбузом», «извилистые черви запятых»; «Любви, надежды, чёрта в стуле», «Дама с авоськой», «небо в колбасах», «Братья камазовы», «выхлопной смердяков»; «усталая жизни телега, наполненный хворостью воз»; «Фёдор Михалыч допёр: / повесил икону в красном углу, / в не менее красном поставил топор».

Сблизившись в юности с поэтами петербургской «филологической школы» В. Уфляндом, М. Ерёминым, М. Красильниковым, Л. Виноградовым, Лев Лосев в дальнейшем неоднократно размышлял и рассуждал в своих стихах о законах языка, о грамматике и лексике, о работе над словом. Так, он считал, что язык живёт сам по себе, и вклад в него «писули» — «всего лишь вздох»; что «грамматика есть бог ума», и её задача сводить слова воедино. По лосевскому мнению, «поэт есть перегной», в котором зарыты «мёртвые слова», а чтобы они ожили и проросли новыми смыслами, нужно освободить звук от смысла,

т.е. идти «путём зерна». Поэт признавался: «меня волнует шорох слов, чей смысл мне непонятен», и утверждал, что «муки слова» — «ложь для простаков», ибо это «бездельная, беспечная свобода — ловленье слов, писание стихов».

Следует отметить, что молодой Лосев, тогда выпускник журфака ЛГУ, редактор журнала «Костёр», как и его друзья, тяготел к русскому авангарду начала XX в. и причислял себя к неофутуристам. Отсюда его «словесная эквилибристика» (С. Гандлевский) — мяумуары, мямурра; Толстуа, Дойстойевский, Мерейковский. Правда, обычно «словоломанье» не доходило до футуристической зауми и было скорее всего стремлением ломать стереотипы и не допускать «паралича слов», хотя порой и проскальзывали словечки под Хлебникова: «было жарко и болконскиймо», «крылышкуя, кощунствуя, рукосуя». Лосевские неологизмы создавались то по привычным образцам (знакопись — от рукописи, недоотец — от недоноска; вонялка, засклерозились, рейхнулись, зоотечественники, «душа отглаголала»); то соединением разных корней, «обрывков слов» (телестадо, огненноокий, джентрификация, предприимчичиков, «молниесмертоносная юла», «амфибронхитная ночь», «гномосексуальный сон») или, наоборот, разъятием слов на значимые части: из «романтика» исключается «ром», в «кроватке слышится что-то кровавое», «обрубок культуры повис, как культя».

Лев Лосев черпал слова из разных лексических пластов — от просторечий (канючит, мамзели, коммуняка, ишачим, мусора, щас, безнадёга, бардак) и до традиционных поэтизмов (нега, лик, древо, влекут, «серебристая нота», «печали не омрачали душу и чело»), не избегал и варваризмов, подчас включая их в текст в иноязычном написании: «АнтиGod — dog», «Bied-a-terre», «nach Osten, nach Westen». При этом поэт не прибегал к так называемому «макароническому стилю», а обыгрывал единичные иностранные вкрапления: «я пальцами сделал латинское V (а по-русски, состроил рога)», «Элефант и Моська», «мёртвые лебенсраума не имут». Сочетания русских и чужеземных слов носят как шутливый и насмешливый характер, так и драматический и даже трагический. Такова параллель русского «Я» и английского «I» в стихотворении «Игра слов с пятном света»: «Русское я — йа. / Английское I — ай. / йа ай. /ja — aj. / Желая вы- / разить себя, человек выдавливает самый нутряной из звуков: jjjjjj». Автор вспоминает В. Ходасевича, который, взглянув на себя в зеркало, увидел лицо незнакомца: «Разве мама любила такого, / Жёлто-серого, полуседого / И всезнающего, как змея» («Перед зеркалом»).

«Я, я, я»
ужаснувшегося Ходасевича — jajaja — визг:
айайай! <…>
как тут не завизжать от тоски: ай-ай-ай!

А в конце — гаснущий свет и умирание «я»: «Ничего нет, кроме темноты. А в ней, / уж точно, ни альфы, ни йота. / Только слоги тем, но и ты», т.е. воцаряется полная тем-но-та.

Привлекала Лосева и лексика недавнего прошлого — советский новояз («омут лубянок и бутырок», стукачи, сельсовет, самиздат, ЦПКО, ЦДЛ, «СССР на стройке Чека», «без права переписки»), и архаизмы минувших веков (идолище, капище, сиречь, оплечь, зга, се, челобитная, «яко пророк провидех и писах»). Не прочь он был заглянуть и в завтрашний день языка: «в будущее слов полезешь за добычей», и вдруг придут на ум «сеголетки» (по типу «однолеток»).

Пожалуй, больше всего увлекала стихотворца звукосмысловая перекличка слов. Так, обращаясь к звукописи — аллитерации и ассонансам — для усиления художественной выразительности, он любил тройственные повторы («обломан, обезличен, обесцвечен», «шорох, шарканье, шелест», «убежать, ускользнуть, улизнуть», «вспухая, вздыхая, ворча», «толстого тела тюфяк») и повторение морфем, в частности приставок:

и заскулит ошпаренный щенок,
и запоют станки многоголосо,
и заснуёт челнок,
и застучат колёса.

(«Джентрификация»)

Вслушиваясь в звучание стихотворной речи, он боялся «омертвить» буквой звук, и ему казалось: «Каждый звук калечит мой язык или позорит» и «лишён грамматики язык, где звук не отличим от звука».

Если Бродский внимательно присматривался к графике букв кириллицы, и «шестирукая» «ж» напоминала ему жука или густой сад, «м» — брови, «в» — восьмёрку, «к» — кусты (см.: Бельская Л.Л. Лингвистическая поэтика И. Бродского // Русская речь. 2009. № 6); то Лосев чутко прислушивался к звукам и был убеждён, что каждый звук передаёт какой-то смысл, что-то значит: «бульканьем, скрипом согласных / обозначается мысль», а из гласных можно соорудить самолётик: «А — как рогулька

штурвала, / И — исхитрился, взлетел, / У — унесло, оторвало / от притяжения тел» и «Озаряет чело» («Звукоподражание»). Правда, в раннем стихотворении «Тринадцать русских» автор вначале описывал буквы русского алфавита в духе Бродского: «поползут из-под сна-кожуха / кривые карлики русской кириллицы / «жуковатые буквы ж, х» (у Бродского «ножки кривые» согласных), «в жуткой чащобе ц, ч, ш, щ», но гласные всё-таки озвучивались: «Е, ё, ю, я — изъясняется сердце, / а вырывается ъ, ы, ь». Кстати, и Бродскому не нравилось звучание «ы» (“ы” мы хрипим, блюя от потерь и выгод»). А вот «у» вызывало у Лосева другие, чем у Бродского (улица вдали суживается в букву «у»), ассоциации, осмысливаясь как звук тяжёлый, мрачный, воющий, «натруженный, как грузовик, / скулящий, как больная сука».

Дурак, орущий за версту,
болтун, уведший вас в сторонку,
все произносят пустоту,
слова сливаются в воронку,
забулькало, совсем ушло,
уже слилось к сплошному вою.

(«Стансы»)

По наблюдениям филолога В. Вейдле, «в поэтической речи происходит осмысление фонем», или явление «фоносемантики», т.е. возникают «звучащие смыслы» (Вейдле В. Эмбриология поэзии. Ст. по поэтике и теории искусства. М., 2002. С. 117 — 190). Такая отчётливая семантизация звуковых повторов характерна для русской поэзии XX в., в то время как в XIX звукопись обычно не затрагивала семантику слова. «Сближение слов по звуку и вслушивание в получившийся новый смысл» особенно было свойственно «поэтике слова» Марины Цветаевой (Гаспаров М.Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М.Л. Избр. статьи. М.: НЛО, 1995. С. 307 — 315).

По этому же пути шёл Л. Лосев, и звуковое притяжение слов становилось в его стихах столь тесным, что приводило к паронимии (врагиврачи, черти-черви, щека-щётка, баба-бабло, Волхов-волхвов, хвалахалва, пахота-похоти, краб-скраб). Как сказал сам поэт, «в начале было Слово, в конце выходит каламбур», скороговорка превращается в оговорку, «попалась мыслишка, как мышка коту», а из трепака выскочил дурак; «молений ум» рифмуется с «миллениум». По определению В.П. Григорьева, «под паронимией… понимается сближение

близкозвучных слов (разнокорневых), обладающих известной степенью сходства в плане выражения» (Григорьев В.П. Поэтика слова, М., 1979. С. 263). Между паронимами могут устанавливаться смысловые отношения — как синонимические, так и антонимические: «О, как хороша графоманная / поэзия слов граммофонная», «и тиран исторической бровью / истерически не поведёт».

…мой мокрый орган без костей
для перемолки новостей,
валяй, мели!
Обрубок страха и тоски,
служи за чёрствые куски,
виляй, моли!

(«Пёс»)

Пользуется Лосев и таким приёмом, как анаграммирование — подбор слов в зависимости от звукового состава ключевого слова. Это может быть имя адресата или героя, образ или понятие, нередко в зашифрованном виде.

См., к примеру, цветаевские «Стихи к Блоку», где «имя из пяти букв» затем звучит в словосочетаниях «голубой глоток» и «сон глубок»; а в «Определении поэзии» Пастернака неназванный «звук» слышен в свисте, щёлканье, слезах, звёзде (см.: Топоров В.И. К исследованию анаграмматических структур // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 193 — 237).

На анаграмме построено лосевское стихотворение «М»: ключевое слово «мавзолей», загаданное в прозрачной метафоре «кирпичный скалозуб / над дёснами под цвет мясного фарша / несвежего» рассыпается далее на звуки М, В, З, Л и распространяется по всему тексту — полумарш, морока, «московское мычанье», «вблизи бессмертной мостовой», «Ленина видал любой булыжник», праздник, раз в год, разгул, розан, «масса кумача и ваты», «демон власти», «мучилище Лумумбы».

Обыгрываются не только звуки и слова, но и фразеологизмы, пословицы и поговорки, «крылатые выражения», тем самым разрушается их устойчивость и создаётся зачастую комический эффект: «Товарищество передвижных весталок», «шкура неубитого пельменя», «изо рта извивается эзопов язык», «рыльце его в кириллице», «река валяет дурака и бьёт баклуши», «жую из тостера изъятый хлеб изгнанья»; «Перекуём мечи на оральный секс», «Русского неба бурёнка не мычит, не телится».

Присутствует игровой элемент и в сравнениях и метафорах: «Прошёлся дождик и куда-то вышёл», «козыряла червями заря» (черви — карточная масть); «Промчались враждебные смерчи, и нету нигде гуттаперчи» (о детской книжке), «водопадом из шоколада вниз борода струится», «дарит долгие годы мне старушечий триумвират» (Парки); «XVIII век, что свинья в парике», «летают боинги, как мусорные баки, и облака грызутся, как собаки на свалке».

Игра слов и игра со словом — важнейшая составляющая лосевского стиля — выполняет различные функции и служит для выражения самых разнообразных эмоций и мыслей — от усмешки и сарказма до тоски и отчаяния, от шуточного розыгрыша до раздумий о жизни и смерти. Словесные игры могут забавлять и развлекать («красные ноты в по-ми-до-ре», «нет нот, но ты не те- / ург», «Се аз реку: кукареку») или удивлять изобретательностью (персонажи одного его произведения играют в «балду» и из своих фамилий составляют слова: Лосев — лес, вес, вол, весло, село, овёс, осёл, — и автор возмущается: «Ты Ё в моё суёшь фамилье»). А могут заставить задуматься: «Повесть временных тел», «не может раб существовать без бар»; «Вороний кар не только палиндром, / он сам карциноген» (кар-рак).

Под старость забываешь имена,
стараясь в разговоре, как на мины,
не наступать на имя, и нема
вселенная, где бродят анонимы.

(«Под старость…»)

Л. Лосев не раз говорил, что «без игровых элементов поэзии нет» и они должны присутствовать в любых стихах, даже самых трагических. Он интересовался «мозговыми играми былых времён» и заявлял: «После изгнания из Рая / человек живёт играя». Будучи филологом, он хорошо знал работы М.М. Бахтина о смеховой культуре и читал книгу нидерландского исследователя Й. Хензинга «Человек играющий» (1938), в которой доказывалось, что «культура возникает в форме игры и изначально разыгрывается». И, явно подыгрывая Й. Хензингу, поэт сочиняет на основе «многоступенчатой нордической метафоры» четырёхчастное загадочное произведение «Лебедь пота шипа ран» (шип ран — меч, пот меча — кровь, лебедь крови — ворон), рисуя в нём картины бесчисленных войн — от варягов до «Варяга», идущего ко дну, — и даёт такую разгадку: «Чёрный ворон на битву летит», «Белый лебедь остался белеть», «кровь и пот

пропитали на треть», «запах шипра колюч, глянцевит». Из этих последних строк четырёх частей составлен «магистрал», как в сонете (ср. у Й. Хензинга: «шип речи» — язык, «дно палаты ветров» — земля, «волк древес» — ветер»).

Наиболее излюблены Лосевым всевозможные литературные игры с упоминанием писательских имен, названий художественных текстов и обильным цитированием. Кого только ни упоминал он, начиная со стихотворцев XVIII в. и кончая своими современниками (часто в ироническом ключе): «Накорябан в тетради гусиным пером / стих занозистый, душу скребущий» (о Державине); «Пушкин даром пропал из-за бабы; Достоевский бормочет: бобок»; «Чехов угощает чайкой / злоумышленника с гайкой»; «Эту хворь тебе наулюлюкали / Блок да Хлебников, с них и ответ».

Особенно многочисленны у Лосева ссылки на произведения и их героев — с употреблением таких литературных приёмов, как пародирование и стилизация, контаминация и цитация. Классические сюжеты переделываются и пародируются, переосмысляются и модернизируются. В «Неоконченном Гоголе» Чичиков сидит в тюрьме, а по Руси «будет тройка скакать лесостепью» и «по ночам в конуре собакевич брехать, / и вздыхать, и позвякивать цепью». В «Ностальгии по дивану» действие «Обломова» переносится в сегодняшний день, и обнаруживается, что Захар находится среди райкомовских и обкомовских «рож» и «образин», что Штольц стал комсомольцем эпохи реформ, а автор воображает себя Илюшей Обломовым, и снится ему не прекрасное детство, но «в кровавой телеге возница да бессвязная речь палача». За толстовских Костылина и Жилина придумываются письма, которые перемежаются пушкинскими и лермонтовскими цитатами, и делается вывод, что каждый человек в своей жизни пленник: «На ногах у нас колодки — / в виде бабы, в виде водки, / в виде совести больной, / в виде повести большой» («Кавказский пленник»).

Неожиданная вариация пушкинской «Песни о вещем Олеге» представлена в «ПВО» («Песнь вещему Олегу»). Вначале идёт всем знакомый зачин: «Как ныне сбирается вещий Олег», но вместо мести хазарам появляется иная цель — «спалить наши сёла и нивы». Олег, обрусевший скандинавский витязь, едет в «царьградской броне», которая вдруг оживает: «Эй, Броня, подай мою бороду мне!» Повествование ведёт «седой лицедей», успокаивающий князя: «Не дрыгай ногою, пророка кляня, / не бойся, не будет укуса», — и приоткрывает ему «грядущие годы»: в России произойдёт смешение многих народов — русов, хазар, булгар, викингов. Однако до сих пор «могучий Олег» всё едет и

едет и усмехается веще, а «вдохновенный кудесник» следует за ним, и «А. Пушкин прекрасный кривится во мне». В «Фигурах Петербурга» поэт встречается с героями Достоевского, разговаривает с «милой идиоткой Анестезией Всхлиповной» (Настасья Филипповна) и просит её подкинуть в камин деньжонок, «а то что-то стало холодать». А князю Мышкину советует не гулять по ночам: «Вы так благородны! Только не поскользнитесь — тёмен / подъезд и загажен кошкой!»

Пародирует Лосев на современный лад и «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру» В. Маяковского, превращая рабочего в композитора, который ездил на БАМ, чтобы сочинить «Сюиту строителей» и приобрести кооперативную квартиру (цикл «Маяковскому»). В отличие от предшественника, выразившего лишь восторги героя по поводу нового жилья («Во — ширина! Высота — во!»), в лосевском тексте сначала описываются кошмары коммунального житья, а уже потом прелести отдельного — без соседских пакостей и гадостей. Но в центре — тоже ванная, с добавкой в виде музыки Вивальди и французского коньяка, и «кафельный сануз» (придумка советских архитекторов — совмещённый туалет с ванной — санузел), и махровое (у Маяковского «мохнатое») и вафельное полотенца. И иронический финал: «Подходящее место для жизни — Советский Союз!» А у Маяковского благодарственный возглас, в котором сливаются авторский голос с голосом персонажа: «Очень правильная / Эта, наша, Советская власть» («наша» выделено запятыми). Ещё саркастичнее в этом же цикле пародия на «Стихи о советском паспорте», переиначенная как «Стихи о молодецком пастыре»: «Глянцевитая харя в костюмчике долларов за 500 / дубликатом бесценного груза из широких штанин / достаёт Евангелие…» и пасёт телестадо, давая советы. А «рекламная саранча» норовит «всучить подороже Благую Весть».

Но ангел-хранитель выключает
телевизор, ворча:
«Можно подумать, в атеизме что-то есть».

Иронизирует Лев Лосев и над самим собой, профессором американского университета, пытающимся объяснить студентам причины гибели Анны Карениной. Кто виноват? Она сама или патриархальный строй? «Муж? Устрица в Английском клубе? / Незрячий паровоз? Фру-Фру?» Или это «воля Азвоздама (узнали толстовский эпиграф? — Л.Б.), что переехаанная дама / отправилась не в рай, а в ад»? («Лекция»). А после лекций приходится проверять студенческие работы, среди которых

попадаются и такие «шедевры», как «Тургенев любит написать роман Отцы с ребёнками» («Один день Льва Владимировича»). И даже в свободные минуты ему видятся вокруг «водобоязненный бедный Евгений», «Родион во дворе у старухи-профессорши колет дровишки», «оржавевший» Холстомер «оторжал и отправлен в ночное», «итальянские дядьки, Карл Иванычи, Пнины»; и Гераклит трусит вдоль реки, и «охота ему адидасы, обогнавши поток, ещё раз окунуть в ту же влагу» («Открытка из Новой Англии»).

Высокообразованный человек, знаток русской и мировой литературы, Лев Лосев в своём творчестве опасался подражательности: «Что-то чужую я струнку пощипываю, / что-то чужое несу» («Подражание»). Однако, вопреки этим опасениям, он широко обращался к чужим текстам и интертекстуальным связям (об интертекстуальности в русской литературе XX в. см.: Жолковский А. «Блуждающие сны». Из истории русского модернизма. М., 1992). Надо сказать, что сквозная цитатность, вплоть до сплошного интертекста, присуща современному постмодернизму. И Лосев сознательно формировал этот стиль в своей поэзии: «ступай себе свою чушь молоть / с кристаллической солью цитат». Но при этом стремился к самобытности.

Своеобразие лосевской цитации состоит, во-первых, в том, что, прибегая к «крупицам» точных цитат, он даёт им новое продолжение: «Кто скачет под бывшей берлинской стеной? / Ездок запоздалый, с ним сын костяной» (у Жуковского «под хладною мглой», «сын молодой»); «Иных уж нет, а я далече (как сзади кто-то там сказал)» — ср. с Пушкиным: «те далече», «Сади некогда сказал»; «вышел Окуджава. / На дорогу. Один. На кремнистый путь», где «звезда со звёздой разговор держала» (см. лермонтовское «Выхожу один я на дорогу»); «Мысль изречённая есть что-с?» (у Тютчева «есть ложь»); «Мело весь месяц в феврале; / Свеча стояла в шевроле» (у Пастернака «на столе»).

Ту же игру с цитатами наблюдаем и в использовании — то с юмором, то с издёвкой — цитатных обрывков из песен и романсов: «Позабыт, позамучен / с молодых юных лет», «Хас-Булат удалой, / бедна сакля твоя, / бедна сакля моя, / у тебя ни шиша, / у меня ни шиша»; «в столице стены древнего Кремля / подкрашивает утро нежным светом»; «В нашу гавань с похмелюги заходили иногда…»; «Так говорил За- / лотые светят огоньки» (парадоксальное сочетание несовместного — «Так говорил Заратустра» и «Золотые светят огоньки» из советской песни).

Во-вторых, наряду с цитатными «кристаллами», в лосевских стихах масса аллюзий, намёков, рассчитанных на начитанных и догадливых книго- и стихолюбов: «Адмиралтейства шприц»

(парафраз пушкинской «адмиралтейской иглы»); «И ни звёзд, ни лун, / ни ветрил, ни руля» (у Лермонтова «без руля и без ветрил»); «Помню родину, русского Бога < … > / и какая сквозит безнадёга / в рабской, смирной Его красоте» (ср. у Тютчева «Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь Небесный / Исходил, благословляя», «В наготе твоей смиренной»). Но бывают не только завуалированные аллюзии, но и легко узнаваемые реминисценции. Такова, например, в цикле «Из Блока» прямая отсылка к поэме «Двенадцать», где вместо Христа входит в халате Бог, а «белый венчик из роз» заменён «белым розовым венцом».

Он в халате белоснежном,
в белом розовом венце,
с выраженьем безнадежным
на невидимом лице.

Или в стихотворении «В Нью-Йорке, облокотясь о стойку» слышатся отзвуки других блоковских произведений: «Он смотрел от окна в переполненном баре», «Ночь. Реклама аптеки. Река», «и слеза на небритой щеке символиста / отражала желток фонаря» (у Блока «Я сидел у окна в переполненном зале», «Ночь, улица, фонарь, аптека», «и на жёлтой заре фонари»). А может, «желток» мелькнул из Мандельштама, у которого «к зловещему дёгтю» петербургского декабрьского дня «подмешан желток». Недаром Лосеву так нравилось мандельштамовское сравнение цитаты с цикадой. И такие «цикады» из его поэзии «стрекочут» в лосевских текстах повсеместно: «Вижу я синие дали Тосканы / и по-воронежски водку в стаканы лью» (у Мандельштама «От молодых ещё воронежских холмов / К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане»); «Спой ещё, Александр Похмелыч» («Александр Герцевич», «Александр Сердцевич»), «век-свиновод» (мандельштамовский «век-волкодав»).

Если в выражении «трагический и тенорковый Блок» сразу угадывается ахматовский «трагический тенор эпохи», то следующая «угадайка» только для посвящённых:

Я складывал слова, как бы дрова:
пить, затопить, купить, камин, собака.
Вот так слова и поперёк слова.
Но почему ж так холодно однако?

(«Слова для романса “Слова”»)

А слова эти взяты из последних строк стихотворения Бунина «Одиночество»: «Что ж, камин затоплю, буду пить. / Хорошо бы собаку купить».

Игровой характер носит и лосевский «Цитатник» с его, казалось бы, скорбной темой о расставании души с телом, но выражённой ёрнически и пародийно (на основе пушкинской «Песни о вещем Олеге»): «Как ныне прощается с телом душа, / Проститься, знать, время настало», «Прощай, мой товарищ, мой верный нога», «и ты, мой язык, неразумный хазар, умолкни навеки, окончен базар». Есть тут и волхвы, которых ведут «под уздцы» отроки, и Олег, у которого «испуганно ходит кадык», и князья Игорь и Ольга, и пирующая дружина. И вдруг отголосок Мандельштама: «И конского черепа жалящий взгляд / у вечности что-то ворует» (ср. «У вечности ворует всякий, / А вечность — как морской песок»).

Это и есть третья особенность цитатности Лосева — контаминация, т.е. включение в текст чужих и разных текстовых «осколков»: «Багровый внук, вот твой вишнёвый сад» (намёк на «Детские годы Багрова-внука» Аксакова с перенесением героя в чеховское время). В «Оде на 1937 год» Михаил Михалыч З. ел бутерброд и думал, что «не заросла народная тропа, / напротив, ежедневно прёт толпа / играть и жрать у гробового входа» (симбиоз двух пушкинских цитат «не зарастёт народная тропа», «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть»). А молодой герой в стихотворении «Как труп в пустыне», принимая воинскую присягу, мямлит не свои слова, а в голове его «плясали мысли» и смешивались строчки из «Пророка» Пушкина («жало мудрыя змеи / желал обресть устами») и революционного гимна «Интернационал» («знамена, проклятьем заклеймённые»), но являлся ему не «Шестикрыл», а «самый крупный мелкий бес» да Сатана. И вспомнишь не только Пушкина, но и Ф. Сологуба с его «Мелким бесом» и Библию, а может быть, и Л. Андреева и его роман «Дневник Сатаны».

Поразительную контаминацию, переходящую в центон (текст, сплошь состоящий из цитат), находим в стихотворении «По Баратынскому», написанном за три года до смерти поэта, когда он, уже тяжело больной, признавался, что устал от стихов и хотел бы распрощаться с русской поэзией, и при этом воссоздавал её портрет из «точечных» цитат, составляя центон не из строк, а из отдельных слов.

Вёрсты, белая стая да чёрный бокал,
аониды да жёлтая кофта.
Если правду сказать, от стихов я устал,

может, больше не надо стихов-то?

Первые две строчки — знаки для любителей поэзии Серебряного века — отсылают к М. Цветаевой (версты), А. Ахматовой (белая стая), А. Блоку (чёрный бокал), О. Мандельштаму (аониды) и В. Маяковскому (жёлтая кофта). Далее, процитировав В. Хлебникова (крылышкуя), автор обрушивается на литературных критиков, «разбирающих стихи на запчасти» и заканчивает на трагической ноте:

(последний поэт, наблюдая орду,
над поэзией русской подводит черту
ржавой бритвой на тонком запястье).

«Последний поэт» — стихотворение Баратынского о «питомце Аполлона», погребающем в морской пучине «свои мечты, свой бесполезный дар». «Орда», возможно, намекает на цикл Н. Тихонова, а «ржавая бритва» — на стихи Хлебникова об эго-футуристе Иване Игнатьеве, покончившем с собой таким образом. Или припомнились Лосеву строки А. Тарковского о судьбе, преследующей свободных художников: «Когда судьба по следу шла за нами, / Как сумасшедший с бритвою в руке».

Тем не менее и в своих последних стихах Л. Лосев не отрекался ни от русской поэзии, ни от своего стиля и по-прежнему не желал видеть в одном ряду с собой «косноязычащего (причастие вместо прилагательного) раздолбая» и всякую «шваль», кривляющую язык. Себя он сравнивал с «говорящим попугаем», озаглавив так последний цикл и с таким эпиграфом: «Попугай говорящий, но говорящий редко, / только по-русски и только одно…». И ещё более самоиронично — «в отставке барабанщик вашей козы». И пьёт он кофе со своим котом, и «один из нас мурлычет». Поэт, как и прежде, напоминает нам то о сказке, «где в мудром лбу красавицы звезда»; то о Кузмине, который шагает в кабаре, а в это время людей сажают «в подвал Чека». И попрежнему мы замечаем эпатажные словечки («попсовая тварь», «низколобая сволочь»), и паронимы (Содом-сойдём-зайдём), и переделанные поговорки («с кола рвалось мочало»), и насмешливые образы («Золотого купола редиска. / Звонницы издёрганные нервы»).

По аналогии с гаспаровским определением стиля ранней и поздней Цветаевой — «поэтика быта» и «поэтика слова», можно охарактеризовать поэтическую манеру Льва Лосева как «поэтику игры» с добавлением — «в звуки, в слова, в цитаты» — игры

ироничной и невесёлой, с привкусом «соли и горечи».

…а мы в последний вспомним час,
как мы природу обучали
игре то смеха, то печали,
да в дурака, да в поддавки,
в чём мы особенно ловки.

(«Сидя на стуле в июле»)

2014

«Тяжёлые звёзды» Ивана Елагина

Я не знаю, с какой мне звёздой по пути,
Моё время меня разорвало на части.
Вслушайся в звёздную ночь одиночества…

И. Елагин

Звёзды и звёздное небо — высокопоэтическая тема, всегда находившая отражение в творчестве художников слова. Образы звёзд часто встречаются и у русских поэтов — реальные и мистические, символические и философические — от ломоносовской «бездны», полной бесчисленных звёзд, до звёздной «булавки заржавленной» Мандельштама и звёзды, моргающей «от дыма в морозном небе», Бродского.

Но, вероятно, никто из русских стихотворцев не обращался к этому образу так постоянно и настойчиво, как Иван Елагин, самый крупный поэт второй волны эмиграции (период Второй мировой войны). Его друг и биограф Валентина Сенкевич отмечает, что звёзды — «центральная метафора» всей елагинской поэзии. По её словам, «звёздный свет пронизывает лучшие стихи Елагина» и вписывается в основные его темы. В одном из интервью он сам определил их, выделив среди прочих ахматовский «Реквием» и «беженскую тему».

Под знаком первой прошли детство и юность поэта, и он помнил черные автомобили и ожидание полуночных звонков в дверь. И даже Новый год и новогодние «звёздные полки» ассоциировались с Новым Горем и Новым Голодом. В 1937 г. арестовали его отца Венедикта Марта (поэта-футуриста) и вскоре расстреляли.

Помнишь звёзды? Мне уже и к звездам
Голову поднять невмоготу. <…>
Как тогда мне их недоставало,
Этих звёзд, завещанных тобой! <…>
Наши звёзды выдернуты с корнем,
Наши звёзды больше не горят.

(«Звёзды», 1953)

Потом началась война и бомбежки Киева, где жил тогда Иван Матвеев (будущий Елагин) с женой. Порой так хотелось, чтобы с неба падали звёзды и можно было загадать желание, но это были не звёзды — «проторенною легкой параболой летели на город голодные звёзды» («Там небо приблизилось…»).

Оказавшись в эмиграции и попав поначалу в «беззвёздную Европу», позднее в США, он с печалью вспоминает «15 тысяч ночей, земное богатство моё» (т.е. сорок лет своей жизни), что дарили ему звёзды: «чёрного мрамора ночь в белых прожилках звёзд» сонных городов, и океанскую ночь «плавающих звёзд», и «белую ночь в городе над Невой», когда «ты ощутишь звёзду, как ощущают укол» («15 тысяч ночей…», 1963). Эти ночи прошли, и он их больше не увидит, как не увидит поляны, и снег, и звёзды. Но, может, удастся узреть «звёздные святцы» в созвёздиях Стрельца и Ориона и «звёздную азбуку в книге воды». Так чужие небеса и воды напоминают эмигранту покинутую родину.

Больше 30 лет прожил Елагин в Америке, вначале в Нью-Йорке, затем в Питсбурге, где преподавал русскую литературу. И там звёзды порой станут опускаться на землю и погружаться в быт. Тут и «купол со знаменем в звёздах» (американский флаг), и «звезда из аквамарина», и «три звёздочки глядят из полумглы коньячной», и «звёзды в бокалы капают», и «сверху хрусталем и хромом в антракте зажглась звезда». В то же время поэт вместе со звездами испытывает «ужас перед машинной цивилизацией»: звезда у него привешена к 19-му этажу, автогенная сварка полыхает звёздой «полуторасаженной», автобус летит к фонарям моста «ракетой среди звёзд». А Нью-Йорк и восхищает, и пугает его — город грандиозный и грозный, «под небом звёздным, сам, как небо, звёздный». По автострадам мчатся там автомобили — «каскадом, звёздопадом, светопадом» — и «погибаем мы от катастроф» («Мой город грозный…», 1967).

Иван Елагин считал себя не эмигрантом, а беженцем и скитальцем. Скитальчество «было греческим роком — стало русской судьбой». Как «кочевнический крест» воспринимает он не только переселение в другой город, но и переезд на новую квартиру: «И летят в пространство / Звёзды, сорванные с мест» («Переезд»). Ощущая себя в «Косом полете» и «В зале Вселенной» (названия сборников), автор в одном из стихотворений рисует картину своего фантастического выселения с Земли на Кассиопею («в какую-то звёздно-туманную зябкость»), так как его объявили отщепенцем, тунеядцем, врагом человечества только за то, что он «не орал» на стадионе и не был футбольным болельщиком.

Меня посадили в тюремный подвал.
Я ночью на звёзды гляжу из подвала.
И вот среди звёздной сверкающей пыли
Уже я лечу небосводом ночным…

(«Я с вами проститься едва ли успею»)

Через несколько лет Елагин назовёт себя бродягой-звёздочетом и сравнит с собакой, которая вбирает в ноздри холодный предрассветный воздух, «настоянный на звёздах» («Засядут в кабинете…», 1982).

В елагинской поэзии звёзды редко приносят радость, разве что когда «ночка новогодняя в звёзды разодета» или когда смотрит звезда в водоём, а на берегу бродят влюбленные, и хорошо бы узнать, «как перевести с языка звёзды расплесканной на язык воды распластанной». Или когда в небе качается голубая большая звезда. Да и окно нужно для того, чтобы приглашать в него закат и звёзды, птиц и ветки. А однажды в «мой праздник мгновенный» — «звёзды шли над моей головой»: «Мир шумел надо мной водопадом и ронял за звёздою звёзду» («Я запомнил…»).

Однако такие мгновения чрезвычайно редки, и гораздо чаще над головой поэта висят не большие голубые, а «тяжёлые звёзды». Именно так озаглавит он свою последнюю книгу (1986). И именно такие звёзды сопровождали И. Елагина всю его жизнь. В юные годы мечталось о «жизни без расчета, жизни без запрета» («Праздность моя, звёздность моя!»), но «в небе ты канула словно комета» («Строится гдето…»). Увы! Не под счастливой звёздой родился он, а «под краснозловещей звёздой государства» — «при шелесте справок, анкет, паспортов, в громыхании митингов, съездов, авралов и слётов», когда люди рождались некстати и превращались в пыль.

Только звёзды оставь.
Разлюбил я торжественный стиль.
Кто ответит, зачем эти звёзды на небо всходили?

(не ирония ли в адрес Маяковского? — Л.Б.) <…>

Оттого я на звёзды смотреть разучился совсем.
Пусть там что-то сверкает вверху, надо мной леденея.

(«Ты сказал мне…»)

В автобиографическом стихотворении «В туристическом бюро…» Елагин прослеживает «маршрут» своего жизненного пути от родильного дома, когда «созвёздье надо мной закачалось топором». Следующий пункт путешествия — школа и «очереди передач под воротами тюрьмы». Затем тащились телеги и возы «по обочинам войны», а после были поезда, самолеты, океанский пароход: «Где ж она, моя звезда, / И куда она меня ведёт?» А вёдет она в бухту смерти, в Отчий дом (т.е. в Божий). Но домой, в Россию, не вернётся вовек «непутевый сын»: «Я эти звёзды Созвездием звал Топора», и пятый сборник поэта получит название «Под Созвездием Топора» (1976). Всю жизнь будет вспоминать он арестованных друзей и сопоставлять судьбы людей и звёзд. Звезда, горящая в небе, может оторваться и «рухнуть на Землю когда-нибудь метеоритом».

И звезда эта будет
Готовиться к праздничной встрече.
Мы не звёзды. Мы люди,
И себя обнадеживать нечем.

(«Худощавым подростком…», 1982)

Люди разлучаются навек и никогда не встретятся. А если поэт собирается отправиться в далёкое прошлое, в «давно когда-то», то на звёздах будет пересадка. Если же он хочет отыскать друзей юности, то обращается к созвёздиям, «как в адресный стол». Присутствуют звёзды и в советах сыну, чтобы тот вместо лампочки зажигал созвёздие («Сыну»), и при составлении завещания, когда автор оставлял наследникам все богатства земли, и «палату звёздных качаний», и солнце, и книги («Завещание»).

Елагин и «лично» общался со звёздами: то звезда глядит на него с испугом, то «звёздою промелькнувшей» голова его побелена. И, конечно, не могла обойтись без участия звёзд и тема поэта и поэзии, начиная от юношеского восторженного возгласа: «О сколько для Музы пристанищ / У гор, океанов и звёзд!» и кончая прощанием и со звездами, и с Музой, когда ты вот-вот окажешься «между звёзд и планет, с землёю в разлуке и с музою врозь».

Острые звёзды глядят на меня со двора.
Может быть, мне на звёзду убираться пора? <…>

Это за мною придут мои звёзды — пора!

(«Не от того вы лечили меня, доктора», 1986)

Суждено было И. Елагину идти по «трассе поэтов, художников, ангелов, звёзд», а трасса эта зачастую трагична. И в стихотворении «Я сегодня прочитал…» он вспоминает об «авторском страшном праве» своих великих предшественников — праве на пулю и веревку, на яму и на крюк в стене, на тюрьму и клевету (Пушкин, Лермонтов, Гумилёв, Есенин, Маяковский, Цветаева, Ахматова, Пастернак). И всегда кляп во рту — вместо права на ветер, звёзды, дождь и снег. Но у поэта во взгляде «уличный звёздопад», и, как случайные звёзды, так неожиданны его «ночные слова».

И в юности моей, во время оно,
Когда еще писалось горячо —
В стихах звезда сорвалась с небосклона,
И до сих пор летит она ещё.

(«Кривая ветвь…»)

Однако идут годы, и исчезают звёзды над елагинским ночлегом, и всё чаще посещают стихотворца «звёздные ночи одиночества», и звёздопад видится ему во сне как кошмар, и он все больше понимает, что быть поэтом — это «полёт с нераскрытым парашютом». Хотя звёзды еще видны на небе, но от них нет уже никакого толку — «и сквозь меня не идут уже звёздные токи». А «звёздный мир» превратился в «звёздный ров» и «звёздные колючки».

За десять лет до своей кончины Иван Елагин представлял ее так — из-за какого-то пустяка внезапно разорвётся сердце: «Всё кончится взрывной / Куда-то в вечный мрак / Катящейся звёздой» (1976). Но умирал он долго и мучительно от рака. И, наверное, поэтому так поражает нас последнее елагинское стихотворение, которое поэт просил опубликовать после своей смерти:

Здесь чудо всё: и люди, и земля,
И звёздное шуршание мгновений.
И чудом только смерть назвать нельзя —
Нет в мире ничего обыкновенней.

2014

Тематические вариации и лирические циклы

Сюжетно-композиционное единство «Персидских мотивов» С.Есенина

Исследователи лирического цикла определяют его как особое жанровое образование, отличающееся от сборника стихов и тематического раздела и представляющее собой группу стихотворений, объединённых авторской заданностью и «одноцентренностью» композиции, единством сюжета и героя (В.А. Сапогов, Л.Е. Ляпина). В этом «целостном множестве» самостоятельность, автономность отдельного произведения относительна, так как оно составляет часть целого и осознаётся на его фоне не как сумма слагаемых, а как неразложимая целостность.

Всем эти требованием цикличности в творчестве С. Есенина отвечают только «Персидские мотивы» (1924 — 1925). При всей изученности этого есенинского цикла принципы его циклизации мало исследованы, а суждения есениноведов о сюжетостроении «Персидских мотивов разноречивы. Так, по мнению А. Марченко, их сюжет возник «на стыке русской классической «восточной» поэмы и фольклорных версий о любви русского разбойника к прекрасной персиянке, и есенинский герой «поступает со своей экзотической любовью так же, как пушкинский вор и разбойник» — Стенька Разин (Поэтический мир Есенина. М., 1972). На наш взгляд, это несколько произвольное толкование произведения, в котором разбойничий мотив начисто отсутствует, а любовь к «прекрасной персиянке» является не главным сюжетным стержнем, а лишь частью всей атмосферы упоения жизнью: «Жить — так жить, любить — так уж влюбляться». Оттого героиня носит разные имена (а в стихотворении «Отчего луна так светит тускло» упомянуты два — Лала и Шага) и не имеет индивидуального облика и характёра (в отличие от женского образа в цикле «Любовь хулигана»). Она — скорее всего символ «голубой родины Фирдуси», как розы, бегущие по полям, цветущие в саду и печально шелестящие, и как соловей, обнимающий розу. И начинает Есенин свой цикл не с ранее написанного «Менялы», а с «Улеглась моя былая рана» не ради переклички с «Бирюзовой чайханой» А. Ширяевца (как считает А. Марченко), а чтобы вписать восточные впечатления в свою поэтическую биографию («былая рана», «пьяный бред») и сразу сделать «заявку» на основную проблематику «Персидских мотивов»: мучительное прошлое и «синие цветы Тегерана», Россия и Восток с их прямо противоположными представлениями о свободе и любви (чадра и

любовь за деньги — «без кинжальных хитростей и драк», «девушек не держим на цепи»).

Ни любовный сюжет, ни мотив путешествия не становятся сюжетной основой «Персидских мотивов», как это нередко бывало в лирических циклах русских поэтов (Н. Огарёв, А. Григорьев, А. Апухтин, К. Павлова). На первый план у Есенина выступают поиски «удела желанного» и противостояние двух миров — русского и восточного. «По мере того как разворачивается цикл, противопоставлению будут подвергаться решительно все составные части обоих миров: портрет, пейзаж, предметно-бытовая среда, ситуации, система персонажей» (Новикова М. Мир «Персидских мотивов // Вопросы литературы. 1975. № 7). Это в целом верное заключение, основанное на убедительных доказательствах, можно принять, но с одной оговоркой: контраст двух миров организует только первую часть цикла и последовательно прослеживается в десяти стихотворениях, а к концу сходит на нет. Дело в том, что вначале цикл состоял из 10 текстов и был сюжетно завершённым: герой прощался с Персией и персиянкой («Я сегодня пью в последний раз / Ароматы, что хмельны, как брага. / И твой голос, дорогая Шага, / Слушаю в последний раз») и принимал решение вернуться на родину — «Мне пора обратно ехать в Русь». Именно этим стихотворением «В Хороссане есть такие двери», где Русь впервые названа родиной в противовес «голубой родине Фирдуси» в предыдущем и строкой «До свиданья, пери, до свиданья» и заканчивался цикл. Заботился автор и о метрической организованности своего «декалога», окаймляя его хореическими пятистопниками, а один текст, написанный этим же размером, помещая в центр: «Никогда я не был на Босфоре» — важное признание о выдуманности персидского мира-«мифа».

В дальнейшем Есенин дополнил «Персидские мотивы» ещё пятью стихотворениями (шестое — «Море голосов воробьиных» осталось недоработанным и не включённым в цикл, хотя и несёт в себе его особенности — образные, строфические, метрические, лексические) и выдвинул в них на передний план прежде побочный мотив поэтического призвания и творчества. Правда, уже в первой части, начиная с IV стихотворения «Ты сказала, что Саади…», всё отчётливее звучит мысль: я поэт и потому живу и люблю по-особому, и притом поэт русский («в далёком имени — Россия — я известный, признанный поэт»), — и возникает полемика с персидскими лириками: «Я спою тебе сам, дорогая, / То, что сроду не пел Хаям», включаясь в центральную антитезу: русское — персидское. Во второй части главной становится оппозиция: поэтический дар — любовь, поэзия — жизнь. И поэты

теперь различаются не по национальному признаку, а по отношению к жизни и творчеству — их объединяет житейская неустроенность и творческая самобытность («Миру нужно песенное слово / Петь по-свойски, даже как лягушка», «помру себе бродягой»). Если раньше любовь к родине побеждала влюблённость, хотя последняя и давала вдохновение («Ты дала красивое страданье / О тебе на родине пропеть»), то сейчас всё отступает перед творчеством, а любовь к женщине препятствует ему («Он бы пел нежнее и чудесней, / Да сгубила пара лебедей») и приносит измены, муки, горе. Ради песен певец готов пожертвовать всем — даже честью и жизнью: «Пусть вся жизнь моя за песню продана». В этом заявлении, завершающим весь цикл нет отчаяния и надрыва, в нём слышатся бесшабашная решимость и «песенная отвага».

Дописывая «Персидские мотивы», Есенин сознательно стремился к их целостности, к общности и эволюции мотивов, образов, ритмов. Так, намеченный в зачине («Улеглась моя былая рана») образ девушки-розы и картина цветущих роз пройдут через весь цикл и соединятся в заключении («Голубая да весёлая страна»).

Много роз цветёт в моём саду. <…>
Незадаром мне мигнули очи,
Приоткинув чёрную чадру.
И много роз бывает на пути,
Много роз склоняется и гнётся,
Но одна лишь сердцем улыбнётся.

Получают своё развитие и завершение мотивы пути и покоя в первой части — «Я давно ищу в судьбе покоя», «Хорошо бродить среди покоя / Голубой и ласковой страны», «Вот он, удел желанный / Всех, кто в пути устали»; а во второй — «скитальческая судьба», «помру себе бродягой», «счастья искал повсюду», «удел желанный больше искать не буду».

Самому светлому и радужному стихотворению первой части (и всего цикла) «Воздух прозрачный и синий» противостоит исполненное драматизма «Глупое сердце, не бейся» (во второй), и противопоставление это подчёркнуто выбором одного метра (трёхдольник на дактилической основе), и образом месяца («месяца жёлтая прелесть» и «месяца жёлтые чары»), и упоминанием об «уделе желанном» в той же инверсионной форме, но с иной эмоциональной окраской: радость обретения сменяется горечью отречения.

Единство и в то же время двусоставность цикла ощущается на

всём его протяжении. С одной стороны, «рифмовка ситуаций», множество образных и лексических перекличек: «весёлая страна» (V и XV), «лебяжьи руки» и «пара лебедей» (V и XII), «золото волос» (IX и XII), чадра (I, II, VI, XIV), «ветер благоуханный» — «ветер с моря, тише дуй и вей» (VII и XV), отдых на коленях у милой (V и XIV), мало счастья — «все мы обмануты счастьем» (VI и XIV); диалог с менялой и зарождение любви — беседа с деревьями и цветами и прощание с любовью (II и XIII). С другой стороны, двухчастность акцентрируется сопоставлением двух завершающих стихотворений — X и XV («Голубая родина Фирдуси» — «Голубая да весёлая страна», «И тебе я в песне отзовусь» — «Эта песня в сердце отзовётся») и антитезностью второй части по отношении к первой, что выражается в переоценке недавно добытых ценностей. «Прелесть» и красота «шафранного края», вызывавшие ранее восхищение, воспринимаются теперь как чары, которые постепенно рассеиваются: «лунное золото» кажется тусклым, и «тегеранская луна не согреет песни теплотою». Песни, неразлучно сопутствовавшие любви, начинают отделяться от неё («Сердцу — песнь, а песне — жизнь и тело»), а главное, блаженный покой «без тревог и потерь» выявляет свою непрочность и иллюзорность. И Персия перестаёт противостоять России, но не потому, что обе «мифические» и «блаженно-неподвижные» (М. Новикова), а потому, что в сказке обнаруживается реальное содержание, и на одной плоскости оказываются сады Хороссана с шелестящими розами и русская равнина под шуршащим пологом тумана — всё это наша земля (эти словом заканчиваются «Быть поэтом…» и «Отчего луна…» — «На земле и это нам знакомо» и «На земле сиреневые ночи»). И Россия, и Персия — «такие милые края», всюду жизнь, «что течёт лавиной», «радости и неудачи», слёзы и надежды. Благословенна жизнь, которая «не совсем обманула», и земля, на которой мы живём, — в этом эмоциональный пафос и идейный итог «Персидских мотивов».

Стремясь к слиянию экзотической темы с лирической, Есенин метрической доминантой цикла выбирает Х5 с его романсной тональностью и элегической экспрессией (10 стихотворений из 15). Редкие иностопные строки служат средством смысловой выразительности («Слушаю в последний раз» — Х4, «Пусть вся жизнь моя за песню продана» — Х6), а ритмическая форма с симметрией хореических и пиррихических стоп (ХПХПХ) обретает восточный оттенок, «прикреплённая» к персидской теме («Розы, как светильники горят». «Синими цветами Тегерана», «Персия, тебя ли покидаю»), так же, как именные зачины («Золото холодное луны, / Запах олеандра и левкоя», «Свет вечерний

шафранного края», «Воздух прозрачный и синий»). Из 10 текстов Х5 восемь имеют в последней строке форму ПХХПХ — замедленный пеонический аккорд: «Голубым колышутся огнём», «Обнимает розу соловей». «Приоткинув чёрную чадру». Персидского колорита поэт добивается с помощью восточных мотивов, имён, названий (соловей и роза, запертая дверь, Гассан, Шага, Шираз, Саади, хна, шальвары, шафран, чайхана) и причудливого строфического и композиционного членения стихов, не имеющего точных аналогий ни в восточной, ни в западной поэзии (отголоски персидских рубаи, французского рондо, испанской глоссы, европейского венка сонетов), но создающего в целом впечатление изысканности и экзотичности.

В основе композиции стихотворений, входящих в цикл, лежит приём повторения не отдельных слов и словосочетаний типа редифа, а целых строк в виде как рефрена, так и строфического кольца. Впервые такое кольцо Есенин применил в 1917 — 1918 гг. («Где ты, где ты, отчий дом» — Х4, аббаа и «О верю, верю, счастье есть» — Я4, аББаа), возможно, под впечатлением только что вышедшего в свет сборника Бальмонта «Горящие здания», где было опубликовано стихотворение «Осень», состоящее из трёх 5-стиший, окаймлённых одинаковыми строчками (1 = 5), или вспомнив «кольчатую цепь» Фета («Свеж и душист твой роскошный венок») и усечённые кольца в «Певце» Пушкина и «Жнице» Полонского. Так что в «Персидских мотивах» он опирался в какой-то мере на опыт предшественников — русских и зарубежных поэтов и на свой собственный, но изобретал для каждого стихотворения особую композицию, стараясь не повторяться. Наиболее замысловатое построение, пожалуй, в «Шаганэ ты моя, Шаганэ», где каждая строка 1-ого пятистишия повторяется в последующих, и в них зачин равен концовке, нечто вроде «перевёрнутого» сонетного мини-венка, в котором магистрал находится не в конце, а в начале. На изощренно стилизованном фоне выделяется почти полным отсутствием повторов «Быть поэтом — это значит то же…» (лишь анафоры в первых двух катренах и сходные синтаксические связи в 4 и 5-ом), в котором затрагивается слишком личная и драматичная тема своей поэтической судьбы, далёкая от экзотики и «восточных сладостей» (иронический отзыв Маяковского).

В последних стихах цикла автор возвращается к кольцевым формам, продолжая экспериментировать. Наряду с повторением концовочных, кольцевых и «блуждающих» строк Есенин обращается не столько к синтаксическим параллелям (разветвлённую систему которых мы находим в поэзии Фета), сколько к лексическим, создавая единое семантическое, а вместе

с тем и мелодическое поле. Вот как, к примеру, тематические и словесные повторы образуют целостное единство в XII стихотворении «Руки милой — пара лебедей…». Смысловое его ядро — две семы (семантические единицы): любовь и песня, объединённые в одно целое («песнь любви»), ибо поэзия озаряет любовь поэтичностью, а любовь одаряет поэзию нежностью («Нежностью пропитанное слово»). Схематично развитие этого мотива можно представить следующим образом: 1-ая строфа — все поют песни любви; 2 — и я пел и пою, поэтому нежностью дышат стихи; 3 — можно душу вылюбить до дна, но Восток не согреет сердце теплом; 4 — ласки милой или песенная отвага; 5 — песни слагают поразному, «что приятно уху, что для глаза»; 6 — пел бы я нежнее, если бы не погубила меня любовь. Заключительная строфа даёт, казалось бы, неожиданный поворот, разрушая гармонию и противопоставляя любовь и творчество. Однако их разъединение происходит постепенно, и дисгармоничность накапливается исподволь — в разделительных «или…или», «что…что», в предостерегающих «если», в ощущении чуждости чужеземного мира своей поэзии («Только тегеранская луна / Не согреет песни теплотою»). Эту наметившуюся антитезу подчёркивает и редкая у Есенина ритмическая форма ХПХПХ, сталкивая «нежностью пропитанное слово» с «тегеранской луной». Весь текст пронизывают лексические переклички: «руки милой» — «ласки милой Шаги», «золото волос» — «глыба золотая», «песню поют» — «слагает песнь», «нежность» — «нежнее», вплоть до частичного композиционного кольца с повтором стержневых слов «пара лебедей» и «песня» и рифмы «лебедей — людей», подтверждающей общезначимую поэтическую идею стихотворения.

Сложная система повторов, сплетающихся в затейливые узоры, наряду с афоризмами и сентенциями, воспринимаются как дань восточной витиеватости и красноречию («Поцелуй названья не имеет, / Поцелуй не надпись на гробах», «Тех, которым ничего не надо, / Только можно в мире пожалеть», «Примирись лишь в сердце со врагом — / И тебя блаженством ошафранит»), но неожиданно сочетаются с просторечными выражениями и оборотами, придающими речи разговорную (русскую) окраску: «Расскажи мне что-нибудь такое», «памятью простыв», «то, что сроду не пел Хаям», «пел и я когда-то далеко», «значит, он вовек не из Шираза».

Возможно, «Персидские мотивы» были задуманы как русско-восточный вариант западно-европейского венка сонетов (см. не вошедшее в цикл XVI стихотворение «Море голосов воробьиных»), но это скорее намеренное отталкивание от канонического жанра с

его жёсткой и строгой организацией. Есенинский цикл — иная, тоже посвоему чёткая и стройная целостная структура, характеризуемая сюжетно-композиционным единством и идейно-художественной завершённостью.

1980

«Между прошлым и грядущим» (цикл И. Лиснянской «В пригороде Содома»)

Нет ничего свежее древних развалин,
Нет ничего древнее свежих руин.

Все мы знаем, что между прошлым и будущим находится настоящее, в котором мы живём в данный момент. Наша память хранит первое, фантазии уносят нас во второе, и в нашем сознании сосуществуют факты и вымысел, история и мифы. Мы невольно сравниваем сегодняшний день с тем, что было когда-то, и убеждаемся, что «памяти опыт, как всякий опыт, печален».

Об этом размышляет Инна Лиснянская в своём поэтическом цикле «В пригороде Содома» (2001), название которого отсылает нас к библейской легенде об ужасной судьбе города Содома (и Гоморры), уничтоженного Богом за развращённость его жителей. Как сказано в книге «Бытие» (гл. 19), там нашёлся лишь один праведник — Лот, который приютил двух ангелов, явившихся в Содом под видом странников, и не выдал их разъярённой толпе. Его с женой и дочерьми ангелы вывели из города, предупредив, чтобы они не оглядывались назад. Но жена Лота не послушалась и была превращена в соляной столп. Цикл И. Лиснянской, состоящий из 14 стихотворений, опирается на этот миф и вводит его в современную реальность, включающую в себя и жизнь автора, т.е миф предстаёт обновленным, осовремененным («свежим») и тесно связанным с авторскими переживаниями и раздумьями. А лирический сюжет движется как бы по спирали — от настоящего к прошлому и обратно, то пересекаясь и переплетаясь, то расходясь.

Первое стихотворение «Птичья почта» — экспозиция, определяющая место и время действия: дачный посёлок («пригород»), лес, деревья (берёзы, осины), перелётные птицы, летние дни и ночи. По настрою это медитация и благодарственная молитва: «Только подумай, за что мне такое счастье — / Угол иметь в лесу и письменный стол» (первые строки) и «Господи Боже, спасибо Тебе за то, что / Угол мне дал в лесу и письменный пень» (последние строки). «Пень» вместо первоначального стола несколько снижает молитвенный пафос, особенно если вспомнить цветаевскую хвалу ему как символу

творческого труда. В этом зачине намечаются основные мотивы всего цикла: время (времена года) — и вечность, история и современность («воспеваю только наглядный день»), опыт и память с парадоксальными формулами о свежести древних развалин и древности свежих руин или «Больше от следствий не жду никаких причин»; природа и творчество (с пушкинским отголоском — «серафический глагол»). Если Тютчев утверждал, что «природа знать не знает о былом» и что «ей чужды наши горести и беды», то Лиснянская выстраивает другую систему взаимоотношений природы, человека и истории.

Вряд ли могло по истории сдать экзамен
Дерево, даже пригодное для икон.
По-настоящему прошлому верен камень,
В память свою как человек влюблён.

После патетического и философского вступления «память бедная» переносит нас из «наглядного дня» в библейские времена — «При содомских воротах» (2), и возникает центральный образ цикла — «многогрешный Содом», который автор не в силах ни разлюбить, ни забыть. Начинается стихотворение с приглашения войти в ворота: «Не минуй мои ворота, заходи, я накормлю, / Даже водкой (отнюдь не библейский напиток) напою, / даже песенку спою…». А заканчивается отказом от приглашения: «Нет, минуй мои ворота, не заглядывай в мой дом…» (композиционное кольцо, как и во вступлении), ибо пребывание в Содоме — это «навязчивый сон» больного разума или воображения. А вообразила себя лирическая героиня виноградной лозой, росшей у содомских ворот. Она и «над ангелом вилась, и пред дьяволом стелилась», но «Господняя гроза» её не уничтожила, она спаслась и живёт многие века, тоскуя по Содому, где «сгорела вся родня». И как жива «одинокая тоска» по нему, так и «след от праведника глубже, чем от гневного огня». А Содом стоит на месте и оброс не диким мхом (как в русской песне, утёс), а железным да стеклом из-под вина, как после туристов. Не значит ли это, что он вечен?

Третье стихотворение «Театр одного актёра» возвращает нас в дачный пригород, но теперь слышны не только птичьи голоса, но и голос электрички, и действие происходит в пригородном поезде, где перемешались имущие и убогие, просители и дарители, где бард притворяется безногим, где, «порывая с ремеслом, нищенство становится искусством», и современный Содом «горит без пламени». Вспоминаются пушкинские «посох и сума», но как разобрать, «что есть почва, что — сума»? И «театр одного актёра» вырастает до «театра одного народа» и вышибет

из глаз «не слезу уже, а едкий натр». В отличие от Пастернака («На ранних поездах»), Лиснянская не испытывает к пассажирам ни уважения, ни обожания («Превозмогая обожанье, / Я наблюдал, боготворя»), а горечь. И не ощущает своей причастности к этому «одного народа театру». Она не участник театрального действа, а сторонний наблюдатель.

Неужели я — сторонний зритель,
И меж птиц, поющих задарма,
Не схожу ни с ритма, ни с ума?

Не правда ли, поразительно это разрушение устойчивого фразеологизма «сойти с ума»? А к какому народу обращено следующее стихотворение «Карнавал» (4)? Казалось бы, к содомскому: «Веселись, содомский народ…». Но всё здесь амбивалентно. С одной стороны, настоящее время («Начинается хоровод») и упоминание танца маленьких лебедей из балета Чайковского «Лебединое озеро» (его музыка ассоциировалась в СССР с похоронами генсеков), салюты в небе и серпантин, напоминающий «наркотический лепесток». С другой стороны, скоморошьи маски и шатры. Зазывала призывает «безоглядный люд» на карнавал: веселись, «в трубы дуй, в барабаны бей», надень маски (4 раза повторяется повелительный глагол «веселись» и 3 раза — «разойдись»). Но вопрос: «Что ещё остаётся нам?» и заявление: «Будет память на чёрный день!» да ещё странные танцы однополых пар (баба с бабой, мужик с мужиком) намекают на то, что это «пир во время чумы» и что пора этому «безоглядному люду» остановиться, оглянуться.

За лихорадочным весельем и следует попытка оглянуться в пятом стихотворении «Где стена крепостная и где глашатая медь?» (единственном в цикле без особого заглавия) и трагические размышления о «чёрных днях» в истории человечества: «От всего Содома остался столп соляной — / То ли городу памятник, то ли Господней воле», «Человечеству страшный пример подают небеса — / Так разрушена Троя и взорвана Хиросима». И приходит осознание, что нет границы между тем, что прошло, проходит и грядёт: «Разве лучше содомских грядущие горожане?» И появляются сомнения в справедливости Божьего суда и наказания.

Получается, — взгляд назад может стать виной,
А одна слеза может стелою стать из соли. <…>
Неужели на семьдесят градусов поворот
Головы неповинной — великое ослушанье?

Возможно, Лиснянская возражала А. Ахматовой, которая в своей «Лотовой жене» сочувствовала, но не оправдывала ослушницу, и упомянула, кстати, ахматовский глагол «окаменеть» («Надо, чтоб душа окаменела»): «Оглянувшись на прошлое, можно окаменеть».

Повелительные интонации и призывы из предыдущего текста сменяются недоумёнными и безответными вопросами со словами «где» (4 раза), «разве», «неужели». И лирическая героиня признаётся, что хотя она в тысячу раз греховней Лотовой жены, но вопросы её, как и следы, заметут «дьявол в чёрном смокинге и ангел в лиловом смоге», которые когда-то были рядом с виноградной лозой (см. 2-е стих.), а ныне поджидают нас «на обочинах автотрасс».

Кто знает, может, этот «лиловый смог» — последствие от дыма горящего Содома? («Дым», 6). Как сказано в Библии, «дым поднимался с земли, как дым из печи». А в «Дыме» полыхает земля и море «пожаром нефтяным» (не воспоминание ли это о Баку, откуда автор родом?). Перед нами служанка в доме Лота, о которой «умолчал историк». Действительно, в Ветхом Завете говорится только о зятьях, отказавшихся уходить из города, а о слугах — ни слова. Но, вероятно, добрый хозяин позаботился и о них. И всё произошло, как описала поэтесса: служанка собрала «манатки» и через «сточный выход» покинула пылающий Содом, но в отличие от хозяйки ни разу не оглянулась назад: «Да, я уходила без оглядки на людские вопли» и «не сошла ни с тропки, ни с ума» (почти повтор с 3-м стих. — не знак ли осуждения?). А потом случилось невероятное: «дым, отброшенный пожаром, / Тенью стал и совестью моей» и довёл героиню до нынешнего дня. И в своих мемуарах она произносит себе приговор:

Я на город свой не оглянулась,
Я содомских грешников грешней.

Так, признание в греховности, сделанное раньше, подтверждается и объясняется равнодушием к людским страданиям.

Центральное стихотворение — 7-е — повторяет заголовок цикла «В пригороде Содома» и продолжает тему памяти, начатую в зачине. Если прежде память была печальной и бедной, то теперь она уподоблена «горящей спичке в соломе» и вносит «ужасы» в сны: «павшие ангелы в новом Содоме», в котором обитают воры, убийцы и агнцы (овцы). Вопросы, обращённые к небесам (в 5-м

стих.), переходят в прямой диалог со Всевышним в библейском стиле:

Боже, почто обратил Ты в уголь
Город, которым не правили воры
Или убийцы?

Ответ доносится сначала из звёздных просторов «голосом птицы»: «Чтобы твой ужас не шёл на убыль!» А потом прилетает серафим «с обгорелой ключицей» и пишет по воздуху увечным пальцем вердикт Господа:

Бог увидал, что пожар — не в науку,
И заменил Он мгновенную муку
Трепетом вечным.

«Ужас» и «трепет вечный» конкретизируются в «Последнем сне» (8-е стих.). Третьи сутки льёт дождь, словно Илья-пророк «истолок» облака. И при свете лампы («хрусталь над столом» горит) героине снится «бредовый сон», «блестящий, как антрацит», будто кто-то подбросил к её порогу умирающего голубка, и чудится ей, что это она сама умерла — а ведь он нёс «желанную весть». Но дождик, вопреки сну, «о спасенье благовестит». Не скоро придёт весна, наступит осень, будет завывать «навзрыд» зима над плитой, «где содомский мой сон зарыт». И сопровождают его отсветы содомского пожара: чёрным углём мерцает кровь у голубя, днём и ночью горит хрустальная люстра, и сам «последний сон» блестит, как антрацит.

В цикл включён ещё один диалог, на этот раз между героями (Он и Она), — о сотношении Клио (истории) и мифа — «Короткая переписка» (9 стих.). Он упрекает Её в «перевирании» времени, места, очередности событий, в «забегании» вперед на тысячелетия: «В пригороде Содома заранее открываешь / Ещё не рождённым волхвам свои ворота» (соединение Ветхого и Нового Заветов). В своём ответе Она соглашается, что миф Ей дороже факта, и в качестве примера приводит параллель между двумя легендами — о трёх сутках Ионы, проведённых в чреве кита, и трёх сутках Христа после распятия. И забудется Иона вещим, пророческим сном.

Пусть снятся ему трое суток Христа
Этот же самый срок
Провёл Иона во чреве кита

И Воскресенье предрёк.

Смею предположить, что эта дискуссия — отражение реальных разногласий между Инной Лиснянской и её мужем, писателем и переводчиком Семёном Липкиным. Вслед за спором об отношении к фактам и вымыслу закономерна постановка вопроса: что есть правда? («Правда», 10). По мнению автора, «у правды много обличий», столько же, сколько «людских добродетелей и пороков». Выстраивается целая цепочка символических уподоблений из мира природы, доказывающих природное происхождение правды: белеет голубкой (благая весть), расцветает алой розой (эмблема любви), становится бычьим глазом (греческий миф о Зевсе-быке), «прикидывается лисою домашней» и царапается хуже дикой кошки («перевёртыш» фольклорных образов), желтеет «насущным хлебом» (евангельская молитва), обвивается повиликой (песенное сравнение). Итого — сакральное число «семь». Пастырь, к которому обращается героиня, оказывается пророком из Святой Земли, «где впервые зарделось Слово», но где был взорван Содом. А себя она видит овечкой, но непокорной, «с дерзким взором» и почти готовой к ненужной жертве.

Мы замечаем, что в цикле поэт, как и правда, меняет свои обличья, выступает в разных ипостасях и примеряет на себя различные роли — виноградная лоза и овечка, служанка и зазывала. А в 11-м стихотворении «Кукловод» лирическая героиня дергает за нити молящихся кукол, которые оборачиваются поэтическими строками. И благодаря им она «заглушает боль, печаль избывает». Поэтому ей легче живётся, чем остальным людям, и ей далеко до пророка, который страдает за весь народ, а его «камнями побивают» (см. лермонтовского «Пророка»). Она же просит прощения «за остывшие угли молитв» (ср. у Пушкина «угль, пылающий огнём»). Однако куклы-строки всегда молятся «за вас».

Прося прощение у людей, автор не ощущает себя ни властителем дум, ни властителем слов («Что взять с кукловода?»), развивая этот мотив в 12-м стихотворении «Имена» («Но какой с меня спрос?»). Она преклоняется перед Словом, ибо «каждое слово что имя Божье» и с опаской, нерешительно произносит и пишет слова. Перечисляя с десяток «земных имён», наречённых Творцом (морей, земель и племён, деревьев и птиц, калик, поэтов и пророков), поэтесса не решается пользоваться этим «имён избытком» и считает свою жизнь эфемерной перед ликом Господа.

Жизнь моя — тополиный пух,

Тень малиновки, пыль с кукловодных ниток,
А вернее всего — обветшалой жалости свиток.

После столь горестного признания (ср. с пушкинским «свитком» жизни, который развёртывает воспоминание, и поэт с «отвращением» читает свою жизнь) приходит пора прощаться с Содомом — древним и современным. Если во втором стихотворении мы встретились у содомских ворот, и память обожгла душу, то в 13-м («Вдали от Содома») мы расстаёмся с Содомом и с памятью о нём.

Я выдохнула память. И для вдоха
Теперь нужна мне новая эпоха
Или хотя бы — новое окно
В иной пейзаж…

В этой новой эпохе (на дворе 2001 г.) и в новом пейзаже лавр (аллегория славы) соседствует с заходящим солнцем (старостью), которое оставляет на героине неповторимое «родимое пятно», похожее то ли на штемпель на письме, то ли на пломбу на вагоне, то ли на тавро для скота. Но всё равно хочется быть чем-то или кем-то и в самой безысходности отыскать исход. А вдруг он там, где был в самом начале (исход евреев из Египта), в той стране, где случился Содом и где «мирру с тёрном повенчали»? И в действительности поэтесса оказывается в Израиле (там живёт её дочь), но не хочет находиться там, где спасся лишь один Лот и где распяли Христа. Ей достаточно только окна в мир: «Мне выйти всего-навсего охота / За крестовину этого окна!»

Путешествие «по волнам памяти» завершается в последнем стихотворении («Меж прошлым и грядущим»), подводящим итоги этого странствия. Переживая каждый свой день как первый и последний, «Я» живёт сегодня и сейчас, «меж заутренею и вечерней» (под Божьим присмотром), пока бьётся её «сердце-мотылёк» (пусть слепо!) между ребер, строк и псалмов, т.е. физическое существование неотделимо от духовного и творческого. Сердце «в мир наружный рвётся, будто из оков», хотя «снаружи пламенем ползущим пахнет почва». Так образы огня, пожара, пламени, вплоть до обгоревшего крыла серафима, неспаленной памяти, «остывшего угля молитв» и горящей спички и лампы, пройдя через весь цикл, доходят до финального ползучего пламени. Повторяются и мотивы поэтического творчества (строки, псалмы); «наглядный день» из вступления становится «всяким днём»; глаголы трёх времён «прошло —

проходит — грядёт» преобразуются в формулу «меж прошлым и грядущим». Если в начале цикла поэтесса признавалась: «мне страшен вечности произвол», то в конце она сознаёт, что в ней самой дремлют (отсюда «навязчивые сны») отзвуки древности и не прерывается связь времен. Правда,

Сердцу невдомёк,
Что оно меж прошлым и грядущим —
Нервной вечности комок.

Таким образом, отталкиваясь от библейского мифа и дополняя его, Инна Лиснянская создаёт в своём цикле воображаемые картины как древнего, так и современного Содома, и последний ей видится греховнее первого.

Падшие ангелы в новом Содоме,
Если не воры и не убийцы, —
Сущие агнцы.

Однако поэтесса отказывается быть покорной овечкой, обречённой на заклание, и при всей своей вере в Бога спорит с ним о правомерности Его кары, ниспосланной на не такой уж грешный город и на совсем уж не повинную женщину: разве «взгляд назад может стать виной, / А одна слеза стелою стать из соли»?

2013

«Если бы…» — версии в вариации в поэзии Дмитрия Быкова

Для литературы постмодернизма характерны переосмысление и пересмотр классических традиций. Это и обыгрывание известных цитат и сентенций или знакомых сюжетов. Это и варьирование исторических событий и судеб знаменитых людей.

Большим любителем таких игр выступает в своём творчестве — и в прозе, и в стихах — Дмитрий Быков. Так, свою книгу «Последнее время. Стихи. Поэмы. Баллады» (М.. 2006) он предваряет стихотворением-эпиграфом «Арион», в котором, опираясь на пушкинский первоисточник, предлагает иронический вариант спасения певца в наши дни: «очухался» он в Крыму, услышал призыв Аквилона проснуться и петь, ибо поэт резонирует «с любой напастью: буря, бунт, разлука», но хочет сначала подлечиться — «Поправлюсь, выпью все кокосы / И плот построю к сентябрю».

Три первых раздела сборника начинаются «Вариациями». В первой из них «смутная душа» ребёнка выбирает: быть или не быть? Она предчувствует «грядущие обиды и раны», разглядывает на киноэкране безликие тела, представляя их возможные воплощения; а в школьные годы ей может присниться менделеевская таблица («Вариация-1», 1995, 2001). Во второй вариации творится сказка о домашней кошке, «выгнанной на мороз», в сопоставлении с собственной долей в «бараке чумном» («Вариация-2», 1994, 1998). В третьей — сравниваются поэт-романтик, «ратоборец, рыцарь, первопроходец» и сегодняшний «Орфей — две тыщи», хитрец, раб и гад, текучий, как вода или ртуть, клеймённый презреньем и позором, «непростой продукт своей эпохи» и «заложник чужой вины», которому суждено испытать «пожизненную пытку» — «меж раскалённым Джезказганом и выжженной Карагандой» («Вариация-3», 1999). Возможно, Быков отталкивался от пастернаковских «Вариаций», показывая, какие кошмары и муки, какая деградация ожидают романтического певца, поэзия которого, по Пастернаку, была равновелика самой природе — «свободная стихия стиха» и природная стихия, черновик пушкинского «Пророка» и рассвет над Гангом («Вариации (1 — 6)», 1918).

Уже заглавия и зачины стихотворных произведений Д. Быкова свидетельствуют об его интересе к жанру фэнтези, к воображаемым ситуациям и предполагаемым обстоятельствам, ко

всякого рода предсказаниям: «Фантазия на темы русской классики» и «Версия», «Футурологическое» и «Эсхатологическое», «Приснилась война мировая…» и «Снился мне сон, будто все вы, любимые мною…», «Когда бороться с собой устал покинутый Гумилёв…» и «Намечтал же себе Пастернак…», «Если б молодость знала и старость могла…» и «Чтонибудь следует делать со смертью…».

Простейшим случаем поэтической фантазии является переработка чужих творений. И Быков пишет продолжение крыловской басни «Стрекоза и Муравей»: «Да, подлый муравей, пойду и попляшу <…> / Смотри, уродина, на мой прощальный танец». Такие, как она, не годны к работе и борьбе, умеют лишь просить приюта и гордо «подыхать». Но, оказавшись после смерти в раю, Муравей будет завидовать Стрекозе и проситься в её «кружок», а она ответит: «Дружок! Пойди-ка поработай!» («Басня», 2002).

По-иному поступает поэт со сказкой Андерсена «Свинопас» в «Стихах о принцессе и свинопасе», намечая три пути супружеской жизни этой пары: не вынеся низкого быта и свиного духа мужа-пьяницы (настоящего, а не переодетого свинопаса), принцесса вернётся к принцу; свинопас разбогатеет и выбьется в люди, а его жена станет служить у него приказчиком; принцесса постепенно освинеет и будет хрюкать в ответ на почёсывания муженька. Читатель волен выбрать любой вариант.

А что если вернуть в рай Адама с Евой? Ну, не насовсем, а в отпуск. Что он почувствует? Как себя поведёт? Вот он гуляет по садам, пробует фрукты, может надкусить даже яблоко познания, припоминает забытые названия и слова — и говорит с Богом не только о скотине. А Ева спит, отдыхая от родов. Потом они возвращаются обратно — убирать дом, готовиться к холодам, пахать и сеять, таскать тяжести и ставить заплатки на одежду. «Но знать, что где-то есть. / Всё там же. Где-нибудь. / Меж Тигром и Ефратом» («Адам вернётся в рай», 1994).

Можно пофантазировать на темы русской литературы, вообразить себя влюблённым в соседскую барышню, видя в её отце второго Троекурова, и уговаривать её на побег из родительского дома и на венчание («Фантазия на темы русской классики»). А можно помечтать о семейном счастье литературных героев: Печорин женится на Вере, Грушницкий на Мери. Увы! «судьба тяжела, как свобода, беспомощна, как инвалид», и «любовь переходной эпохи бежит от кольца и венца». Остаётся только молиться, чтобы время вошло в свою колею, люди разбились на пары, и «Левин, смиряя гордыню свою, женился на Китти».

О Боже, мы всё бы снесли,
Когда бы на Севере диком
Прекрасные пальмы росли!

Но Печорин едет в Персию умирать, а мы грустим о своих половинках, «покамест на наших руинах не вырастет новый Толстой» («Семейное счастье», 1995). Перемешав лермонтовских и толстовских персонажей, автор задумывается и о своём одиночестве, полушутливо горюя о невозможности сочетать несочетаемое: «Когда бы меж листьев чинары / Укрылся дубовый листок».

Называя себя «всеядным», «амбивалентным» и даже «пустотой», которая вбирает в себя всё («Кольцо»), поэт легко представляет себя в разных эпохах и обличьях: «Я в Риме был бы раб, бесправен и раздет», «Представим, что мы в этом замке живём», «Я знал, что меня приведут на тот окончательный суд», «Я сошёл бы московским Орфеем в кольцевой, концентрический ад», «Когда бы я был царь царей (А не запуганный еврей)», «Хотел бы я любви такой Ассоли». Он готов сыграть и роль обманутого мужа, сидящего в кустах («Баллада о кустах»), или шута, живущего нараспашку, и потратить годы «на блуд, на труд, на брак, на бред» («Шестая баллада»), и в душе его уживаются две личины, словно он «ангел ада» («Четвёртая баллада»).

Поэтическое кредо Дмитрия Быкова — «О двойственность! О адский дар поэта / За тем и этим видеть правоту…» («Утреннее размышление о Божием Величестве»). К примеру, в драматической балладе «Пьеса» сталкиваются суждения четырёх персонажей — мужа, жены, их друга и автора, и каждый убеждён в своей правоте, но роковым образом просчитывается, так как чего-то не учитывает в своих рассуждениях и выводах.

Отметим, что, избегая нравоучений и назиданий, не стремясь к чётким и определённым умозаключениям, Быков насыщает свою речь условными и вопросительными конструкциями, глаголами сослагательного наклонения и будущего времени: «Когда-нибудь потом я вспомню всё, что надо. / Потом, когда проснусь. Но я проснусь не здесь» («Душа под счастьем спит…»); «А ежели судьба мне чем платила, / То лучше бы она была должна» («Я не был в жизни счастлив ни минуты»); «Как если б кто-то по копейке / Твои надежды отбирал…» («Вариация-3»). Бывает, что всё произведение строится на предположительной или вопросительной интонации. В маленькой поэме «Чёрная речка» (1991) удел поэта представлен от первого лица и в гипотетическом плане — «если я не схожу с ума, то, значит, уже

сошёл», «если мне когда и везло», «я бы и рад без тебя не мочь»; «Если мне, на беду мою, / Выпадет умереть — / То я обнаружу даже в раю / Место, где погореть». А в стихотворении «Когда я вернусь назад…» (1999) автор вспоминает другую трагическую судьбу — Александра Галича и его песню «Когда я вернусь», но не надеется на возвращение домой, а воображает своё воскрешение из мёртвых.

О Боже, когда назад, сожжённый, вернусь я из ада, —
Мне будет повсюду ад! Мне будет уже не надо!
Мне надо теперь, сейчас: укрой меня, затаи!
Но я потеряю вас, несчастные вы мои.

«Допущения» и «предположения» лежат и в основе стихотворения «…и если даже — я допускаю…» (1987), в котором шесть раз повторяется начальное «и если даже». Что же допускается? Что героя отправят на Северный полюс и поселят во дворце вместе с гаремом, а героиня окажется на экваторе, в окружении принцев крови. Всё равно влюблённые побегут навстречу друг другу и встретятся «ровно посередине» — «А это как раз и будет Москва!» «Монолог с ремаркой» (1990) переполнен вопросительными фразами: «Мир, тобой неосвещённый, / Как-то вынести смогу?», «Как я буду в нём тогда?», «Ангел мой, моё дыханье, / Как ты будешь без меня?», «Как мне с эти расставаньем, / С этим холодом в груди?» Подчас произведения обрываются неразрешёнными и безответными вопросами: «Воистину — всё хорошо, что плохо / Кончается. Иначе с чем сравнишь?» («Блажен, кто белой ночью…»); «Но если всё на самом деле так?!» («Всё можно объяснить…»); «Какого счастья ждал на свете я?» («Я не был в жизни…»).

Что проще и легче — предсказывать будущее или перекраивать прошлое? Д. Быков охотно делает и то и другое. Объединив в книге «Последнее время» в своеобразный триптих три стихотворения, написанные в разные годы, «Футорологическое» (1989), «Эсхатологическое» (1993) и «Постэсхатологическое» (1995), он повествует в первом об очередном перевороте, когда «Россия встанет на дыбы» и начнётся четвёртая волна эмиграции, лирический герой останется в своём отечестве и затаится, спрячется, но будет растерзан «российскими стеньками».

Потом припомнят наши строки <…>
В стране безумного народа,
Всегда готового вязать,

Где есть последняя свобода —
Свобода это предсказать.

Во второй части триптиха автор припоминает давний вечер на балтийском берегу в компании друзей, когда «Эстония ещё не развелась с империей. Кавказ не стал пожаром», а Москва — стрельбищем, но уже мучили «необъяснимые печали», неясные тревоги и предчувствия. В третьей части изображена картина запустения после грядущей катастрофы: «наше место отныне пусто», и «время течёт обратно», и будет голый человек на голой земле.

А погружаясь в минувшие времена, Быков то советует Байрону не ездить в Грецию, то размышляет над приснившимся ему тютчевским текстом, то сочувствует покинутому Гумилёву, который отправился в Африку охотиться на львов; то соглашается с мечтой Пастернака о «смерти на подножке трамвая»: «Я не то что боюсь умереть, / А боюсь умереть некрасиво». Современный поэт видит себя в эпохе «упадка декаданса» и военного коммунизма, в эмиграции первой волны («Поэма отъезда», «Воспоминание о маньеризме»): «Не мы ли предрекали, накликали, / Встречали гуннов, гибели алкали / И вместо гуннов вызвали скотов?», «Вспомнили Родину — дикое слово, / Непонятнее всякого «я».

Пожалуй, самая оригинальная «перелицовка» истории содержится в поэме «Версия» (1993): «Представим, что не вышло. Питер взят / Корниловым (возможен и Юденич). / История повернута назад». Итак, не состоялась «русская Гоморра: стихию бунта взяли под уздцы». В 1918 г. из России бежали большевики, скрылся Ленин, переодевшись в женское платье. А красный террор произойдёт в Швейцарии, куда эмигрировали русские революционеры, и там землю раздадут крестьянам и начнут завозить из-за границы часы и сыры. А что станет с русскими писателями? Блока простят за его «Двенадцать», так как он болен; Маяковский напишет поэму «Хорошо-с», но, мучимый сомнениями, застрелится; Есенин повесится, терзаясь по поводу гибели деревни от натиска цивилизации; Гумилёв «погибнет за Испанию в 30-х»; Цветаева уедет с мужем во Францию, и во время Второй мировой войны их убьют; умрёт и Мандельштам, высланный из России. А Пастернак «уединится в четырёх стенах и обратится к вожделенной прозе», но цензура запретит «Доктора Живаго» за порнографию и еврейский вопрос. Из-за зарубежной публикации романа разразится скандал с попытками выгнать Пастернака из страны, однако он останется, хотя его и окрестят

предателем отечества. Безвестный сельский математик создаст трёхтомник о делах нынешнего режима, за что будет изгнан в Европу, где напишет книгу «Ленин в Цюрихе».

Так преображаются в поэме почти все писательские судьбы. Наибольшая же метаморфоза происходит с Набоковым. «Законы компенсации» не коснутся начинающего стихотворца, он вернётся в своё имение и «будет жить в отчизне, где рождён и сочинять посредственную прозу». Без изгнания и тоски по родине не расцветёт талант Набокова, и он растратит жизнь попусту.

В сравнении с кровавою рекой,
С лавиной казней и тюремных сроков,
Что значит он, хотя бы и такой!
Что значит он! Подумаешь, Набоков!

Не правда ли, парадоксальный финал?

Одним из многочисленных быковских «видений» и «сновидений» — «Сном о Гоморре» (1995) — завершается его сборник. Согласно Библии, древние города в Палестине Содом и Гоморра подверглись суровому Божьему суду и были уничтожены за грехи их жителей, испепелены «огнём и серой». Спасся из Содома только праведник Лот с семьёй. По версии Быкова, и в Гоморре был праведник, но он ненавидел свой город и не хотел его спасти, поэтому решил пожертвовать своей праведностью: «за то, чтоб сгинула Гоморра, не жалко собственной души». И он бросился в омут порока, дойдя до убийства. Но, оказалось, что убил он злодея, — и город был спасён. Тогда праведник понял, что надо жить не ненавистью, а любовью, Казалось бы, счастливая концовка сна? Увы! «Теперь я всех люблю, ей-богу! <…> Он таял в этом счастье глупом, а мимо тёк гоморрский люд, пиная труп (поскольку трупам давно не удивлялись тут)».

Дочитав книгу Дмитрия Быкова до конца, мы осознаём двойственный смысл её названия «Последнее время». Это и стихи, сочинённые в последние годы, и наступление последних времён в нашем земном существовании. Однако мрачные пророчества поэта не беспросветны. Ведь до сих пор мы не позабыли кроткий учительский пафос и бесполезные напутствия русских классиков XIX столетия. С другой стороны, мы прощаем «Содом словоблудья, раденья, разврата» неразборчивого российского модерна начала XX в. А что ждёт нас, наше поколение? Как отнесутся потомки к нам? И Д. Быков пытается снова и снова, пересматривая прошедшее, заглянуть в грядущее: «Какова ж это будет беда, / За которую нас бы простили?»

2010

«Мы общей лирики лента»

«Пышное природы увяданье» Осень в русской поэзии (XVIII — XX века)

Кто из русских поэтов не писал об осени! Среди поэтов XVIII в. вспомним Державина: «Шумящи красно-жёлты листья / Расстлались всюду по тропам» («Осень во время осады Очакова»), «Пестротой по лесам живо цветёт» («Осень»). Державинская осень живописная, радостная, приносящая плоды — «Румяна Осень! Радость мира!». А у Капниста и Радищева приход осени означает наступление непогоды: «Когда дождь мелкий, ядовитый / Лишит одежды шумный лес…» («Воспоминание старика») и «Осень листы ощипала с дерев, / Иней седой на траву упадал…» («Журавли»). У Сумарокова это были редкие упоминания об осенних приметах — «Наступайте вы, морозы, / Увядайте, нежны розы! / Пожелтей, зелёно поле…».

С сентиментализмом в российское стихотворство вошли элегические пейзажи, передающие увядание природы и связанные с ним настроения печали, утрат, прощания с жизнью. Зачинателем такого пейзажа был Карамзин: «Веют осенние ветры / В мрачной дубраве; / С шумом на землю валятся / Жёлтые листья», «поле и сад опустели», но только до весны, а смертный расстаётся с жизнью навеки («Осень»). У Жуковского «рука осени жестокой» лишает прелести «минутную красу полей» — цветок и выступает символом рока, угнетающего всё живое на земле («Цветок»), А в элегии «Славянка» веет совсем не символической осенней свежестью, пахнет осыпавшимися листьями, и сорванный дуновением ветерка «листок трепещущий блестит, смущая тишину своим паденьем». Возможно, это были одни из первых конкретных деталей картины осени в русской лирике.

Поэты-романтики не столько любовались красотами осенней природы, сколько предпочитали изображать бурные и мрачные пейзажи. (Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной…». Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990). Рылеев: «Осенний ветер бушевал, / Крутя дерев листами»; Раевский: «Склонясь под бурями, скрипит столетний бор»; Одоевский: «Как носятся тучи под ветром осенним…»; Баратынский: «Качаяся, завоет роща, дол / Покроет лист её падучий…»; Дельвиг: «Не осенний мелкий дождичек…»; ранний Пушкин: «Лишь в осень хладную, безмесячной порою, / Когда вершины гор тягчит сырая тьма…». Этим описаниям сопутствуют и романтические переживания — тоска, отчаяние, разочарование, охлаждение чувств, одиночество. Так, Баратынский, печалясь о безмолвном

лесе и беззвучных небесах, о «тощей земле» без надежды на «грядущую жатву», в сущности, воплощает «пейзаж своей души» и предвещает наступление «осени дней» своих («Осень», 1836). А в стихотворении «Падение листьев» (1823) рассказывает о прощании младого поэта с осенней дубравой; «суровым роком обречённый», он нашёл свой преждевременный конец: «Последний лист падёт со древа, / Последний час его пробил».

Первооткрывателю русского национального пейзажа Пушкину принадлежит и заслуга открытия осени, её «прощальной красы», «её умирающей и умиротворяющей прелести» (М. Эпштейн). В первых своих опытах юный стихотворец следовал за сентименталистами и романтиками: «Вянет, вянет лето красное, улетают ясны дни <…>, опустели злачны нивы, лес кудрявый поседел» («К Наташе», 1815); «Уж осени холодною рукою / Главы берёз и лип обнажены, / Она шумит в дубравах опустелых; / Там день и ночь кружится жёлтый лист» («Осеннее утро», 1816). Но, начиная со стихотворения «19 октября 1825», картины осени приобретают реалистические и оригинальные черты: «Роняет лист багряный свой убор, / Сребрит мороз увянувшее поле». Перед нами пейзажи среднерусской полосы — в зависимости от местности, от погоды, от месяца и времени суток («в последних числах сентября», «октябрь уж наступил», «стоял ноябрь уж у двора, «встаёт заря во мгле холодной»). Пушкинская осень — это «в багрец и золото одетые леса», туман на полях и «гусей крикливых караван», улетающих в тёплые края; осенний холод и промерзающая дорога.

Назвав осень «унылой порой», Пушкин в то же время восхищается ею («очей очарованье») и сравнивает с чахоточной девой, прекрасной в своём умирании («Осень», 1833). В отличие от Баратынского, он радуется приходу осени, здоровеет душой и телом и испытывает творческий подъём.

Но наряду с «пышным природы увяданьем» есть в пушкинской поэзии и «серые», «бедные», «мокрые» пейзажи, определявшиеся автором как «низкая природа»: «грязь, ненастье, осенний ветер, мелкий снег» («Граф Нулин»), «на небе серенькие тучи, перед гумном соломы кучи» («Евгений Онегин»).

На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца. И то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтоб лужу засорив, лишь только ждут Борея.

(«Румяный критик мой…», 1830)

Одновременно с Пушкиным осенние зарисовки с натуры возникают и в стихах Вяземского, который поэтизирует обычные природные явления и в этом опережает своего младшего собрата. К примеру, в «Первом снеге» (1817) вот как описаны последние осенние дни — предзимье: «ветр скучной осени» над онемевшим садом, влажный пар клубится «мглой волнистою» (позднее у Пушкина «мглой волнистою покрыты небеса»), томное уныние бродит по рощам и лугам, «древний дуб чернел в лесу, как обнажённый труп». Два стихотворения, разделённые четырьмя десятилетиями, поэт озаглавил «Осень 1830 года» и «Осень 1874 года». Первое предвещало знаменитую пушкинскую «Осень» (1833), а второе напоминало о собственном давнем произведении, в котором автор с удовольствием рассматривал «святилище красот», пёстрые краски леса, «пышный храм»: «Как блещут и горят янтарные леса», «в оттенках золотых, в багряных переливах» (у Пушкина «в багрец и золото одетые леса»), но всюду ощущается приближение конца — «зреет жатва смерти».

В поздней «Осени» Вяземского происходит прощание с ней, с последними ласками и дарами, которыми она «приманивает нас». Как и Пушкин, намного переживший его современник тоже признаётся в любви к осени — «всё в ней мне нравится» (ср. «мне нравится она»). Но его привлекает богатство её красок и даров: «и пестрота наряда, и бархат, и парча, и золота струя, и яхонт, и янтарь, и гроздья винограда», а Пушкину она мила «красою тихою, блистающей смиренно». Если для Пушкина осень похожа на чахоточную деву, то у Вяземского она — красавица, «прельстительная волшебница». А в финале вместо поэтического вдохновения — «И в светлом зареве прекрасного заката / Сил угасающих и нега, и тоска». Это был закат и угасающие силы самого поэта, которому уже было за 80 и который прощался со своей жизнью, с друзьями молодости и с уходящей эпохой.

Лермонтовские осенние пейзажи отличаются от пушкинских своей обобщённостью и символичностью (за исключением ранней «Осени 1828 года»): мир напоминает сад — сначала он цветёт, потом надевает «могильный свой наряд» с поблёкшими листами («Блистая, пробегают облака…», 1831); неподвижный трон демона стоит «меж листьев жёлтых, облетевших» («Мой демон»); на пожелтевшие листы увядшей «в разлуке безотрадной» пальмы ложится «дольный прах» («Ветка Палестины», 1837). Неоднократно встречается у Лермонтова образ одинокого листка — то он «жмётся к ветке, бури ожидая» («Сашка»), то далеко унесён ветром («Песня», 1831). И самый известный «Дубовый

листок оторвался от ветки родимой («Листок», 1840): «засох и увял он от холода, зноя и горя». Это один из вариантов любимого лермонтовского образа «гонимого миром странника», который скитается в поисках родной души и нигде не находит пристанища.

В русской поэзии и до Лермонтова были обычны параллели между человеческой и природной жизнью. У Жуковского «нам тот же дан удел», что и цветку; у А. Одоевского «забьётся в груди ретивое, как лист запоздалый на ветке»; у Пушкина желанья и мечтанья «истлели быстрой чередой, как листья осенью гнилой». Но у Лермонтова природные явления и объекты превращаются в символы человеческих чувств и, прежде всего, одиночества.

Вторая половина XIX в. принесла в русскую лирику многочисленные осенние пейзажи, некоторые из них стали хрестоматийными — «Осенний вечер» и «Есть в осени первоначальной…» Тютчева, «Ласточки пропали…» и «Осень» Фета, «Ласточки» («Мой сад с каждым днём увядает…») Майкова, «Осень. Обсыпается весь мой бедный сад…» А.К. Толстого, «Несжатая полоса» и «Славная осень! Здоровый, ядрёный…» (начало «Железной дороги») Некрасова.

Самыми «природными» из поэтов XIX столетия были Ф. Тютчев и А. Фет. У первого природа выступает как предмет философских размышлений, у второго — как объект непосредственных наблюдений и впечатлений. Тютчева интересуют не определённые пейзажи, а закономерности, сущности, сверхличностные силы: «светлость осенних вечеров», «вещая дремота» леса, «чистая и светлая лазурь», «нега онеменья» («Как увядающее мило! Какая прелесть в нём для нас…»). Вместо реальных подробностей отмечаются признаки и качества, вместо чётких очертаний — видения, тайны. Частый сравнительный оборот «как бы» передаёт неуверенность и сомнения или сослагательность: «Весь день стоит как бы хрустальный», «И душу нам обдаст как бы весною» (см.: Григорьева А.Д. Слово в поэзии Тютчева. М., 1980).

В природе поэта привлекает круговорот времени в году и сутках и переходные состояния: «Есть в осени первоначальной / Короткая, но дивная пора…»; «Так поздней осени порою / Бывают дни, бывает час, / Когда повеет вдруг весною…» («Я встретил вас…»). Поэтику таких состояний в тютчевской лирике исследует Н.Н. Ковтунова в своей книге «Очерки по языку русских поэтов» (2003), отмечая особый отбор слов, обозначающих угасание (бледнеть, таять, потухать, меркнуть), неполноту признака (полусвет, полумгла), сравнительную степень (зеленее, мрачнее, молчаливей), противопоставление бурного и дремотного мира

(грохот, шум и тишина, лень), избытка сил и увядания. К тому же, в его осенних картинах выявляются не постоянные признаки, а преходящие, индивидуальные: «деревья испещрённые», «ветхий лист изнурённый», «день потухающий», «молниевидный луч».

Как и Пушкин, Тютчев замечает прелесть ранней осени, пестроту дерев, багряные листья и позолоту, но в пестроте ему видится «зловещий блеск», в прелести — таинственность, а пушкинские образы увядающей природы и умирающей девы, у которой «улыбка на устах увянувших видна», преобразуются в метафору «кроткая улыбка увяданья» и философски осмысливаются: «что в существе разумном мы зовём Божественной стыдливостью страданья». Это уже не просто сопоставление, а пантеизм, обожествление природы и слияние с ней.

Отождествление человеческой и природной жизни определяет подчас двухчастную композицию тютчевских текстов, в которых «случай из жизни человеческой или просто мысль поэта о человеке через сравнение с аналогичным в природе как бы приобретают все черты истинности, наполняются всеобщим философским содержанием» (Маймин Е.А. Русская философская поэзия. М., 1976. С. 164): и льются «слёзы людские», как «струи дождевые в осень глухую, порою ночной».

Если тютчевская осень полна загадок и таит в себе нечто вещее, то фетовская предстаёт в конкретных деталях — видимых, слышимых, пахнущих: «Опавший лист дрожит от нашего движенья, / Но зелени ещё свежа над нами тень», «Ветер. Кругом всё гудит и колышется, / Листья кружатся у ног», «осени тлетворный веет дух». Фет не любил описывать безымянную флору и фауну: «Ель рукавом мне тропинку завесила», тополь стоит «с подъятыми к небесам ветвями», «георгины дыханьем ночи обожжены», «ласточки пропали»; «Краснели по краям кленовые листы, / Горошек отцветал, и осыпались розы» («Старый парк»).

Осенняя природа вызывает у поэта грустное настроение: «В голой аллее, где лист под ногами шумит, / Как-то пугливо и сладостно сердце щемит» («Руку бы снова твою…»). Опираясь на традиционную метафору «осень жизни», он уподобляет жёлтый лист «нашему следующему дню», который не принесёт радости, ибо «пора о счастии учиться вспоминать» — оно осталось в прошлом («Опавший лист дрожит…»).

Подчёркивая импрессионистичность фетовского стиля, Б.Я. Бухштаб писал, что Фет «изображает внешний мир в том виде, какой ему придало настроение поэта, При всей правдивости и конкретности описания природы оно прежде всего служит

средством выражения лирического чувства» (А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1969. С. 104). И чувство также выражается в тончайших переливах, нюансах и отражениях. Стремясь уловить и зафиксировать мгновенные перемены в природе и в душе, все трепетанья, дрожанья, замиранья, Фет тем не менее видел в мгновении вечность: «Этот листок, что иссох и свалился, / Золотом вечным горит в песнопенье» («Поэтам»).

Ещё один поэт-пейзажист середины XIX в. выделялся среди своих современников светлым, жизнеутверждающим мироощущением, у Майкова даже унылые состояния природы исполнены бодрости, весёлого оживления, и «отблески золота — любимого майковского цвета — играют и в опавших листьях («Осень»), и в струйках дождя» (Эпштейн М. Указ. соч. С. 227). В увядающем саду «пышно доцветает настурций… розовый куст» («Ласточки»), а в лесу царит роскошь красок и сказочная атмосфера.

Уже румянит осень клёны,
А ельник зелен и тенист;
Осинник жёлтый бьёт тревогу;
Осыпался с берёзы лист
И, как ковёр, устлал дорогу…
А красных мухоморов ряд,
Как карлы сказочные, спят…

(«Пейзаж», 1853)

Когда листья шуршат под ногами, любо бежать по лесу и «листья ногой загребать», и пусть «смерть сеет жатву свою», но герой «весел душой и поёт («Осень). И даже когда «пасмурный октябрь осенней дышит стужей», и «сеет мелкий дождь», и град «рябит и пенит лужи», и день угрюмый, и мгла ночная, холодная, поэт предаётся не мрачным думам, а чудесным мечтаниям, и видятся ему милые лица: «Я одиночества не знаю на земле» («Мечтания»). Удивительное, редчайшее признание!

Наряду с Майковым к усадебной лирике обращается и А.К. Толстой. И у него осыпается бедный сад, и «листья пожелтелые по ветру летят», но в саду красуются не огненные настурции, а «кисти ярко-красные вянущих рябин». И в лесу такое же многоцветье — покрасневший клён, зелёный дуб, жёлтые берёзы, под ногами «так мягко мокрый лист шумит благоуханный», и «на душе легко, и сладостно, и странно». Как в пушкинской «Осени», приходит к автору вдохновение: «А мысли между тем слагаются в созвучья, / Свободные слова теснятся в мерный строй» («Когда

природа вся трепещет и сияет…»). Право, так и хочется закончить пушкинской строкой: «Минута — и стихи свободно потекут»!

В позднем творчестве А. Толстого «осень мирная» шлёт нам свой тихий привет, а бесшумное падение листьев обещает наступление покоя. К певцу обращён вопрос: «Жатва дней твоих обильна иль скудна?» («Прозрачных облаков спокойное движенье…», 1874) в духе романтической традиции Баратынского.

Если творцы так называемого «чистого искусства» подхватили у Пушкина тему красоты осеннего увядания, то поэты демократического лагеря (Некрасов, Огарёв, Плещеев, Никитин, Полонский) развивали другую ипостась пушкинских пейзажей — «низкую природу», бедную, однообразную, унылую. Это были уже не полемические «иные картины» («Иные нужны мне картины: люблю песчаный косогор…»), а принципиальная установка: «С окружающей нас нищетою / Здесь природа сама заодно», — пишет Некрасов в «Утре», т.е. природа становится отражением социальной жизни.

В элегических пейзажах Огарева порой проступают черты пушкинских и лермонтовских образов — «пришла печальная пора», жёлтый лист на зелёной берёзе напоминает седой волосок в тёмных локонах «красавицы кокетливой и томной» («Сплин»); пожелтелый лист грустно и с ропотом на землю свалился, «от ветки родной далеко укатился» («С полуночи ветер холодный подул…»). И хоть приятно слушать шум паденья листьев, но всё вокруг так печально, так уныло («Осень»). Унылость усиливается — свищет «брюзгливый и сырой» ветер, «туманами окрестность покрыта», дождик сыплет целыми сутками, «чернеясь, грязь по улицам видна», «день холоден, глухая ночь темна» («Сплин»). По мнению М. Эпштейна, «именно Огарёв внёс в русскую поэзию тот демократический, «низкий» пейзаж, который был впоследствии доведён до высшего совершенства Некрасовым» (с. 152).

Нагнетаются признаки осенней непогоды у Полонского. «Вот нашей осени унылая картина!» — туманы, мглистые вечера, тучи, грязь, ворох мокрых листьев, тёмный лес, погружённый в сон и холод («Туман», «В осеннюю темь»). И безотрадный вывод: «Меня здесь под ярмо сама природа гнёт». Плещеев определяет картину осени как «скучную», отмечая тучи без конца, лужи у крыльца и «чахлую рябину», мокнущую под окном. А шум жёлтых листьев наводит на его душу «рой зловещих дум» о том, что не все доживут до весны и дождутся света и тепла («Скучная картина!», 1860). У Сурикова «небо серое сердито висит над мокрою землёй, как будто плачет и горюет», тощие берёзы роняют с ветвей «капли крупные, как слёзы» («Осенью»). И он сравнивает свои грустные

песни с осенними днями, с шумом дождя и воем ветра («Грустные песни мои…»).

Иной предстаёт осень у Никитина — солнечной, красочной, праздничной. В его стихотворении «19 октября» (1855) насчитывается 12 различных цветов: зелень луга и серебро инея, пожелтевший камыш, синяя речка, чёрная даль, прозрачный туман, седая паутина, красное солнце, озёра румянцем горят, небо светлое, облако — «рыболов белоснежный». Думается, не случайно зарисовка озаглавлена «19 октября» как напоминание о Пушкине и его поэтике осени — отсюда пушкинские реминисценции от «серебряного инея» и «обнажённого леса» до «улыбки прощальной».

У осени поздней, порою печальной,
Есть чудные краски свои,
Как есть своя прелесть в улыбке прощальной,
В последнем объятье любви.

Некрасова по праву называют создателем русского национального пейзажа в разные времена года. У некрасовской осени два лика. С одной стороны, она пасмурная, дождливая, сырая, ветреная, когда «лес обнажился, поля опустели («Несжатая полоса»); «Заунывный ветер гонит / Стаю туч на край небес, / Ель надломленная стонет, / Глухо шепчет тёмный лес» («Перед дождём», 1846). Неприглядна деревенская осень: «Бесконечно унылы и жалки / Эти пастбища, нивы, луга, / Эти мокрые, сонные галки, / Что сидят на вершине стога» («Утро», 1874).

Но не лучше и городская, петербургская осень, гнилая, сумрачная, с её промозглой сыростью, ветром, холодом: «Начинается день безобразный — / Мутный, ветреный, тёмный и грязный» («О погоде»). Состояние некрасовской природы созвучно душе человека: «Если пасмурен день, / Если ночь не светла, / Если ветер осенний бушует, / Над душой воцаряется мгла, / Ум, бездействуя, вяло тоскует» («Рыцарь на час»). Как и Тютчев, Некрасов сопоставляя природную и человеческую жизнь, прибегает к двухчастному построению произведений: «Так осенью бурливее река, / Но холодней бушующие волны» (Я не люблю иронии твоей…»); «Так солнце осени — без туч / Стоит не грея на лазури» («Как ты кротка…»).

Некрасовская природа не только отражает индивидуальные душевные переживания («душа унынием объята»), но и воплощает сущность России: «Сентябрь шумел. Земля моя родная / Вся под дождём рыдала без конца» («Возвращение», 1864). С другой стороны, родина-мать может и порадовать сына поздней осенью:

красотой леса — «чудны красок его переливы» («Рыцарь на час»); здоровым, ядрёным воздухом, бодрящим усталые силы; покоем и простором. «Славная осень! — восклицает автор. — Нет безобразья в природе <…> Всё хорошо под сиянием лунным. / Всюду родимую Русь узнаю» («Железная дорога», 1864).

XIX в. завершается элегическими пейзажами Апухтина и скорбноироническими Случевского. У первого — прощание с поблекнувшим садом, «поздние гости отцветшего лета», «осени мёртвой цветы запоздалые» («Осенние листья», «Астрам»). У второго — роща «бичуется ветками», листья скачут вдоль дороги, как бессчётные пигмеи к великану, мне, под ноги» («В листопад»), старый клён, тронутый желтизной, замершие травы оживут весной, но людям нет обновления («Осенний мотив», «Люблю я время увяданья»).

К концу XIX столетия в русской поэзии сложился определённый канон в изображении осени, выработалось множество стереотипов, переходивших от поэта к поэту, например, повторяющиеся эпитеты — жёлтые, пожелтелые, опавшие, поблекшие, мокрые, золотые листья; багряный, пёстрый, обнажённый, раздетый лес; нагие деревья. Пушкинский оксюморон «пышное природы увяданье» эхом отзывается в пейзажной лирике всего века: «замирающая пышно» осень (Фет), «пышно» доцветает куст (Майков), «кроткая улыбка увяданья» (Тютчев), «пышный наряд» леса (Надсон), «люблю я время увяданья» (Случевский). «Приметы осени» (название стихотворения Н. Грекова), перепеваемые многими стихотворцами (блестит на солнце паутина, кисти красные рябины, прощальный убор золотой листвы, стая журавлей, клочья серых туч, туманные, ненастные вечера, музыка осеннего дождя) стали рутинными и банальными. Требовалось обновление осенней темы, как и всей русской поэзии.

Серебряный век

XX столетие вписывает новые страницы в историю русского поэтического пейзажа. Но вначале продолжателем и завершителем классических традиций выступил И. Бунин, широко используя осенние приметы и образы, знакомые нам по стихам его предшественников: «осыпаются астры в садах», «засохла степь, лес глохнет и желтеет», «золотые листья берёз». Здесь и признания в любви к этому времени года: «Люблю я осень позднюю в России» («Запустение»), и осознание, что в серые, ветреные дни не радует край родной («В степи»). Много чужих цитат и реминисценций: «Осенний ветер, тучи нагоняя» (у

Пушкина «вот ветер, тучи нагоняя»), «и гуси длинным караваном» («гусей крикливый караван» в «Евгении Онегине»), «земля в морозном серебре» (пушкинские «деревья в зимнем серебре»), «листьев сыростью гнилой» (у Пушкина «как листья осенью гнилой»), «красив он в уборе своём, золотистой листвою одетый» (пушкинский «багряный убор» леса, фетовские «золотолиственные уборы»); «осень веет тоской» (у Фета «осени тлетворный веет дух»), «не видно птиц» (у Тютчева «птиц не слышно боле»); «листья влажные в лесу» (у Майкова «влажную землю в лесу»), «на рыжие ковры похожие леса» (майковский лист, «как ковёр, устлал дорогу», некрасовские листья «желты и свежи, лежат, как ковёр»); «воздушной паутины ткани блестят, как сеть из серебра» (у Тютчева «лишь паутины тонкий волос блестит на праздной борозде»).

В своей поэме «Листопад» (1900) Бунин даёт энциклопедию осеннего леса, его состояния в разное время суток и в разные месяцы осени — от «бабьего лета» до зимних заморозков. Он то багряный, озарённый «пурпурным блеском огня и злата» на закате; то залит белым лунным светом; то «стоит в оцепененье», «потемнел и полинял», льют холодные дожди, улетают птицы; трубят рога, идёт охота (см. сцены осенней охоты у Пушкина, Фета, Некрасова); выпал ночью зазимок — «И скоро мягкою порошей / Засеребрится мёртвый край».

Любопытно, что слово «листопад» очень редко употреблялось в XIX в. — «листопада первенец» (А. Бестужев), «В листопад» (название стихотворения Случевского). А у Бунина ночь в пустом саду дышит запахом «прелых листьев и плодов — ароматом листопада». Он соединил в поэме реалистические пейзажи с поэтикой мифа, лес предстаёт сказочным теремом.

Лес, точно терем расписной,
Лиловый, золотой, багряный,
Весёлой, пёстрою стеной
Стоит над светлою поляной.
Стоит над солнечной поляной,
Заворожённый тишиной…

Осень персонифицирована и похожа на вдову, входящую в свой терем. И, как когда-то у Державина, слово «Осень» пишется с заглавной буквы, как имя: «И жутко Осени одной / В пустынной тишине ночной», Но Осень затаит глубоко / То, что она пережила», «Последний день в лесу встречая, / Выходит Осень на крыльцо». Прощается Осень с лесом, покидает терем и отправляется на юг вслед за птицами. И разрушится старый

терем, а в голубом небе будут «сиять чертоги ледяные и хрусталём и серебром», и «заблещет звёздный щит Стожар». Бунинские сравнения и метафоры чаще всего основаны на зрительном сходстве предметов.

Природа у Бунина преимущественно пустынная и безлюдная — пустынные поля, «бури шум пустынный», опустели сады, бор опустелый, «над холодной пустыней воды», «простор полей и сумраки глухие», пустой день, «тоска пустынности». По замечанию М. Эпштейна, «поэт переживает одиночество человека среди природы и одиночество природы без человека» (с. 235). Бунин даже озаглавил два стихотворения — «Одиночество» (1906 и 1915), где человек действительно одинок на лоне природы (осенней и летней), однако природа одинока и в его присутствии. Невольно напрашивается сравнение с Лермонтовым, у которого природа и космос общаются между собой («пустыня внемлет Богу», звёзды переговариваются друг с другом), а человек чужд им и жаждет общения.

Красочно живописуя природу и любуясь её красотой, Бунин тем не менее утверждал, что его влекут не пейзажи и не краски, а то, что в них светит «любовь и радость бытия» («Ещё и холоден, и сыр…», 1901), и его посещало ощущение счастья при виде осеннего сада и сияющего, белого облака в бездонном небе: «Я вижу, слышу, счастлив. Всё во мне» («Вечер», 1909).

Модернизм начала XX в. обращается к поэтике ассоциаций, иносказаний и символов, к мистическим прозрениям, к антитезе «земного» и «потустороннего». Так, В. Брюсов через осенние пейзажи передавал абстрактные понятия («не цветут созвучий розы на куртинах красоты» в «Осеннем чувстве»), мифические представления («Осеннее прощание Эльфа», «Это осень или жрица, в ризе пламенной и пышной, наклоняется ко мне»), неясные настроения и предчувствия: «Ранняя осень любви умирающей <…> в сини бледнеющей, веющей, тающей» («Ранняя осень»); «почему-то о счастье шепчет вздох глухой, осенний» («Предчувствие»); что-то лепечут под тусклым ветром листья, но их «слов не понял никто» («Сухие листья»). Брюсовский идиостиль был определён Ю. Тыняновым как «рационализм смутного». А в позднем стихотворении «Как листья в осень» (1924) поэт попытался образно выразить философскую идею Н. Федорова о воскрешении мёртвых: Мы — не осенние листья, служащие «лишь перегноем для свежих всходов», мы — «цари над жизнью», «нам иметь просторы иных миров». Не правда ли, неожиданное сопряжение темы осени с научной поэзией, которую стремился создать Брюсов?

Иными путями шли К. Бальмонт и И. Анненский. Первый

старался запечатлеть мимолётные ощущения («только мимолётности я влагаю в стих»), растворяя своё лирическое «Я» во всех впечатленьях бытия («А я остался в осенней дали, / На сжатом, смятом, бесплодном поле» — «Осень») и в мире зыбких мечтаний и грёз («шуршанье листьев — музыка живая»). В то же время вслед за Пушкиным и классиками он наряжает осень в «разноцветный убор», добавляя при этом новые краски: «Весь лес в рубинах, в меди янтаря, в расцветностях, которых не измерить» («Золотой обруч»).

В лесах цветёт древесная заря
Рябиново-топазным перезвоном.
Обрызган охрой редкий изумруд,
Шафранные ковры затрепетали,
И лисьим мехом выкрасились дали.

(«Сентябрь»)

Как и у Бунина, лес — это терем, выстроенный перед смертью года и дарящий нам «всю пышность в час прощанья», а Осень тоже одушевлена: «Скоро Осень проснётся и заплачет спросонья» («Осень»). Для Бальмонта характерно сочетание живописности и цветистости с зыбкостью, переменчивостью — при минимуме конкретных реалий, вроде «поспевает брусника», «журавлиный крик».

В отличие от Бальмонта, И. Анненский в осенних картинах предпочитает полутона, «стёртые эмалевые краски», «молочный туман», «вкрадчивый осенний аромат». Ему в осени «чудится лишь красота утрат», в роскоши цветников «проступает тлен». Наследуя элегическую традицию Апухтина (аналогия злых осенних мух и мыслей, образы поздних цветов), Анненский углубляет её и «раскрывает усталость, изнеможение, бессилие как внутреннее состояние самой природы» (Эпштейн М. Указ. соч. С. 236). У него «раззолочённые, чахлые сады с соблазном пурпура на медленных недугах» («Сентябрь»), на «линяло-ветхом небе жёлтых туч томит меня развод» («Трилистник осенний»). Суть своей поэтики он сам сформулировал как «мистическую музыку недосказанного». И его считают поэтом намеков и иносказаний, искушённым в «искусстве призрачной детали» (В. Баевский): «дрожат зигзаги листопада», кривой и чёрный берёзовый стручок с семенами — жуткий и мучительный.

В природе Анненский видит страдающую жертву — «ненужною жертвой в аллею падут, умирая листы» («Осенний романс», ср. у Пушкина «как жертва, пышно убрана»). А красные

гроздья плодов напоминают ему «гвозди после снятия Христа» («Конец осенней сказки»). Для поэта осень — подруга, он желал бы «жить в чуткой красе, где листам умирать» («Только мыслей и слов…»), испытывает то же чувство страха, что и листья, которые кружатся в воздухе и боятся коснуться праха («Листы»), и сердце его дрожит, как они («Гармония»), а забвение сопоставимо с «осенним мягким днём» («Забвение»). Так стираются грани между внутренним и внешним мирами, и мистика духа сливается с мистикой природы.

Если для Анненского осень была любимым временем года, то другие его современники — декаденты и символисты, — за исключением А. Блока, редко изображают её. Это относится и к Ф. Сологубу («Небо хмурилось в тоске», «Дождик мелкий и упорный / Словно сетью заволок / Весь в грязи, в глубоких лужах / Потонувший городок», 1892), и к З. Гиппиус («Бестрепетно Осень пустыми глазами / Глядит меж стволами задумчивых сосен…», 1895), и к А. Белому («Посмотри, как берёзки рассыпали / Листья красные дождиком крови», 1906). Ч аще в стречаются о сенние п ейзажи у В. И ванова, и и х многокрасочность (рощи «багрецом испещрённые», лист — «дар червонный», «киноварь вспыхнет», «стлань парчовая») скрывает тайны духа, ясно-тихий облик смерти — земля словно в гробу, «пышная скорбь» солнца в стихотворениях «Осень», «Озимь», «Осенью», «Неведомое».

Большую эволюцию претерпела тема осени в творчестве А. Блока. Начинал он как ученик классиков XIX в., в особенности Фета: свидание в далёкой аллее, и прощальная улыбка осеннего дня, и обращение «Помните» («Помните счастье: давно отлетело…»), и мимолетная тень осенних ранних дней, и «осень дней моих», и сравнение себя с листом, упавшим на дорогу («Прощались мы в аллее дальной», «Помните день безотрадный и серый», «Как мимолётна тень…», «Я умирал. Ты расцветала», 1899 — 900), и именные конструкции: «Глушь родного леса, / Жёлтые листы, / Яркая завеса / Поздней красоты» (1901).

Затем блоковские пейзажи становятся символическими, и чуть ли не каждый образ превращается в символ: «За нарядные одежды / Осень солнцу отдала / Улетевшие надежды / Вдохновенного тепла», «венчальные ветви осенних убранств и запястий», «За кружевом тонкой берёзы / Золотая запела труба» («Золотистою долиной…», «Эхо», «Пляски осенние», 1902-1905). О ключевых словах-символах тишина, даль и дальний, туман, ясный, странный и др. см. в книге И.И. Ковтуновой «Очерки по языку русских поэтов» (М., 2003).

Блок всё более осознаёт себя певцом стихии и российских просторов, который выходит в путь, «открытый взору», навстречу

не только собственной судьбе, но и судьбе своего поколения и своей страны. Об этом говорится в стихотворении «Осенняя воля» (1905). Лирический герой вырывается из тюрьмы на свободу, отправляется странствовать по Руси, видит её необъятные пространства, скудную землю и косогоры.

Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих сёлах
Красный цвет зареет издали.

Русь рисуется в женском облике («твой узорный, твой цветной рукав»), она вольная, пьяная, весёлая — и любимая: «Над печалью нив твоих заплачу, / Твой простор навеки полюблю». А он — один из многих юных и свободных, кто умирает, не успев полюбить. Оттого такая пронзительно-щемящая концовка: «Приюти ты в далях необъятных! / Как и жить и плакать без тебя!»

От мотива осенней воли поэт переходит к «осенней любви» в одноимённом стихотворении (1907), где в трёх частях трактует три вида любви — самопожертвование и подвиг; «и радость, и слава»; страсть, «восторг мятежа» и прощание. Первая часть открывается образом рябины из «Осенней воли», но с непредсказуемым продолжением:

Когда в листве сырой и ржавой
Рябины заалеет гроздь, —
Когда палач рукой костлявой
Вобьёт в ладонь последний гвоздь.

Аналогия, намеченная Анненским, разворачивается у Блока в сцену казни, но не Христа, а самого героя («Я закачаюсь на кресте»), который видит, как плывёт к нему в челне Спаситель: «Христос! Родной простор печален! / Изнемогаю на кресте!»

Во второй части также присутствуют приметы осени: «ветром разбиты, убиты кусты облетевшей ракиты», «смятые травы печальны», «листья крутятся в лесу обнажённом» — все радости остались в прошлом, наступила «угрюмая старость», и только снится «бывалое солнце». В третьей — холодный ветер, бесстрастная осень, осенние дали, ночные дороги — и предсмерная тревога. Если 1-я и 2-я части заканчивались вопросами: «И чёлн твой будет ли причален / К моей распятой высоте?» и «О, глупое сердце, / Смеющийся мальчик, / Когда

перестанешь ты биться?», то финалом этого трёхчастного цикла является последний поцелуй перед смертью.

Замыкает своеобразный блоковский «осенний триптих» — «Осенний день» (1909) из цикла «Родина». И опять перед нами картина осени — «осенний день высок и тих», жнивьё, дым над овинами, глухо каркает ворон, летят журавли, и вожак стаи звенит и плачет: «Что плач осенний значит?» В раннем стихотворении «Золотистою долиной…» тоже слышался журавлиный крик, «грустный голос, долгий звук», а теперь он звучит как плач. В «Осенней воле» плакал над печалью нив сам автор. Там было обобщённое представление о Руси, а в «Осеннем дне» оно трансформируется в описание тёмной сельской церкви, где «изливается душа», и «не счесть, не смерить оком» нищих деревень. А упоминание о ровесниках в «Осенней воле» сменяется обращением к близкому другу-жене. И тот путь от личного к общему, пройденный поэтом в его «трилогии вочеловечения» (так он назвал три тома своей лирики), совершается и в «Осеннем дне»:

О нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О бедная моя жена,
О чём ты горько плачешь?

Так А. Блок в «осеннем триптихе» воплотил свою концепцию стихийности в природе, человеке и обществе и раскрыл своё понимание воли — любви — Родины.

Акмеисты, выступившие против зыбких, многозначных символов и ратовавшие за предметность и «вещность», избегали пространных картин природы, удовлетворяясь отдельными пейзажными приметами. Лишь М. Кузмин, тяготевший к акмеизму, создал целый цикл «Осенние озёра» (1908–1909), описав в нём расцвеченные жёлтым, красным, розовым, лиловым «иконостасы леса», чёткие облака («стоят, не тая»), используя при этом традиционные слова и словосочетания — багрец, лёгкий тлен, дохнёт, осенняя тишь, нивы сжаты, леса безмолвны, златятся дали — с некоторым обновление темы: «осенний ветер жалостью дышал», «в жёлтый траур всё одето», «протянуло паутину золотое бабье лето». А в осеннем небе поэт усмотрел, что «россыпь звёзд» похожа на пчелиный рой («Оттепель»).

«Муза дальних странствий» Н. Гумилёва только в конце его творчества взглянула на российский пейзаж и, в частности, осенний, попытавшись преодолеть поэтические штампы. Привычные золотые листья падают в синий и сонный пруд, но

деревья с водами сливаются в одно кольцо («Мы в аллеях светлых пролетали», 1918). Осенние деревья, как обычно, медно-красного и янтарного цветов, но этой окраске их учат закаты и восходы, сами же деревья — «свободные, зелёные народы» («Деревья», 1916). Порывистый ветер качает гроздь рябины, но не красную, а кровавую («Осень», 1916).

У О. Мандельштама, напротив, редкие образы осени попадаются лишь в ранней поэзии, когда он учился у символистов и нащупывал свой путь в искусстве. Лирический герой то вдыхает «в смятенье и тоске» сырой осенний воздух («Золотой», 1912), то «золотострунный клир» осени ему и сладостен, и несносен («В холодных переливах лир…», 1909). Он страшится отжить жизнь и «с дерева, как лист, — отпрянуть» («Мне страшно…», 1910), а «злая осень ворожит над нами, угрожая спелыми плодами» («Ты прошла сквозь облако тумана», 1911). Самобытный голос начинающего стихотворца слышится в «Змее» (1910): «Осенний сумрак — ржавое железо / Скрипит, поёт и разъедает плоть». Это уже свойственная Мандельштаму черта — абстрактные понятия обретают тяжесть и плоть, а текучее и бурное замирает, став неподвижным.

В поэзии А. Ахматовой осенние мотивы проходят через всё её творчество, но не играют, как у Блока, самостоятельной роли, а служат параллелью душевных переживаний, что восходит к фольклорному параллелизму: «Листьям последним шуршать, / Мыслям последним томиться» («Я написала слова…», 1911). Перечитаем ахматовские стихи разных лет: «Осень смуглая в подоле / Красных листьев принесла / И посыпала ступени, / Где прощались мы с тобой» («Вновь подарен мне дремотой…», 1916); «Обо мне и молиться не стоит / И, уйдя, оглянуться назад… / Чёрный ветер меня успокоит, / Веселит золотой листопад» («Кое-как удалось разлучиться…», 1921); «Так вот он — тот осенний пейзаж, / Которого я так всю жизнь боялась…» («Северные элегии» — Четвёртая, 1942). Лирика Ахматовой «ассоциативна, она избегает говорить о чувствах прямо, предпочитает обиняки, намёки. Её мир вещен; и пейзаж, и интерьер, и переживания она передаёт через точную, выразительную деталь» (Баевский В.С. История русской поэзии. 1730-1980. Смоленск, 1994).

Пейзажные реалии могут появляться и в зачине, и в середине, и в конце ахматовских произведений: «Уже кленовые листы / На пруд слетают лебединый, / И окровавлены кусты / Неспешно зреющей рябины» (начало «Царскосельской статуи», 1916); «А в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песни Песней» (концовка «Под крышей промерзшей…», 1915). Поражает точность и лаконизм деталей, богатство ассоциаций и глубокий

подтекст.

Сентябрьский вихрь, листы с берёзы свеяв,
Кричит и мечется среди ветвей,
А город помнит о судьбе своей:
Здесь Марфа правила и правил Аракчеев.

(«Пускай небес прозрачное стекло…», 1914)

Наряду с использованием «чужого слова» («заплаканная осень, как вдова», «осень в подруги я выбрала», «плодоносная осень»), Ахматова творит и собственные оригинальные метафоры и сравнения — «листья летят, словно клочья тетрадок», «осень валит Тамерланом», «осень ранняя развесила флаги жёлтые на вязах».

Только одно стихотворение посвятила поэтесса специально осенней теме — «Три осени» (1943). Она выделяет в осени три периода: «праздничный беспорядок», листопад, танец берёз, «всё влажно, пестро и свежо»; вторая осень «бесстрастна, как совесть, мрачна, как воздушный налёт» (ленинградский военный опыт), туманы, всё вокруг бледнеет, «разграблен летний уют»; и, наконец, третья пора: рванул ветер, распахнулась высокая твердь — и «всем стало понятно: кончается драма, и это не третья осень, а смерть». Возможна и «утешительная» интерпретация: речь идёт о наступлении зимы.

Как и Ахматова, ощущал себя наследником русской классики XIX в. и М. Волошин, но он был близок скорее к трагическому мироощущению Баратынского, и его не радовали, а тревожили и печалили яркие краски: «красный в сером — это цвет надрывающей печали». Осенний ветер стонет и плачет в тоске бездомной и «обнажает в порыве муки рдяные раны» («Вещий крик осеннего ветра в поле», 1908). Одновременно Волошин следовал и за Тютчевым, стремясь проникнуть в душу природы, понять её язык, почувствовать себя её частицей: «В каждой капле бытия — всюду я». Его называют поэтом в живописи (писал акварели) и живописцем в поэзии. Удивительно разнообразна его осенняя палитра — дымчатая вуаль, жемчужная даль, «стелет огненная осень перламутровую просинь между бронзовых листов», алый свет разливается в лиловой дали («Осень»). Изобретательны уподобления — чернильно-синие переплёты веток, как «нити тёмные вен»; «бурный войлок мха», «меркнет золото, как жёлтый огнь в опалах», даль струится сединой (цикл «Париж»). Осень у Волошина, обычно южная и иноземная, не отличается тишиной и покоем, она показана в движении, в криках

и стонах: «вьётся в пляске красный лист», «гулы сосен, веток свист», ветер гонит облака, вихрит листья, клонит кусты ракит, мчит перекати-поле, а в море — «гребней взвивы, струй отливы» («Осенью»).

В отличие от Волошина, М. Цветаеву пейзажи мало интересовали. Ранняя «Осень в Тарусе» (1912) вполне традиционна: ясное утро, тихая даль, говор и гул на гумне, золотые деньки, улыбается осень. Изредка мелькают в её стихах листья осыпающиеся, летящие, червонные. Позднее возникают её любимые образы деревьев, в том числе рябины, которая впоследствии станет символом родины: «Осень. Деревья в аллее — как воины. / Каждое дерево пахнет по-своему. Войско Господне» (1918), «Красною кистью / Рябина зажглась, / Падали листья, / Я родилась» (1916). А в цикле «Деревья» (1922) автор, отказавшись от кисти и красок, выбирает «свет», объявляя красные листья ложью — «здесь свет, попирающий цвет». В чём тайна, сила и суть осеннего леса? — вопрошает она и отвечает: «Струенье… Сквоженье… / Я краскам не верю! / Здесь пурпур — последний из слуг!» В сущности, это был отказ от традиционного изображения осени, не говоря уже о новаторстве цветаевского поэтического стиля (выделение слова, сквозные звуковые повторы, ритмические перепады, новаторский синтаксис).

Разрывали с классическими традициями и футуристы, сбросившие с «парохода современности» своих предшественников. В. Маяковский относился к пейзажной лирике насмешливо, считая природу неусовершенствованною вещью, приземлял её и политизировал: тучи небу объявили стачку, «ветер колючий трубе вырывает дымчатой шерсти клок» («Из улицы в улицу», 1912), «туман, с кровавым лицом каннибала, жевал невкусных людей» («Ещё Петербург», 1914). Обращаясь с природой фамильярно, поэт активно пользовался сниженной, вульгарной лексикой — гримаса неба, морда дождя; закат околевает, как марсельеза; ночь «пирует Мамаем, задом на город сев» (см. у поздней Ахматовой «осень валит Тамерланом»).

В экспериментальной поэзии В. Хлебникова нет места обычной осени, зато есть какие-то архаические образы, странные сближения. Осень ассоциируется то с трупами («только трупы деревьев», черепа растений, «лишь золотые трупики веток мечутся дико»), то со зловещими скрипками, то это «золотая кровать лета в зелёном шёлковом дыме», то осенний ветер швыряет листьями в небо, ветки каркают и харкают, а осень кажет «снежный кукиш» («Шествие осеней Пятигорска», 1921).

Менее шокирующие сравнения придумывал В. Каменский (небо затянуто парусиной, «Дождик пахнет старой, мокрой

псиной») и Б. Лившиц, у которого аллеи устланы «шкурою тигровою», а октябрь прислоняется к окнам «широкой серой спиной». Молодой Н. Асеев тоже облачал осень в модернистские одеяния: «осень семенами мыла мили» и зевала над нами, «рощи черноручья заломили». В дальнейшем она появляется в его стихах редко и заурядно. И лишь в «Абстракции» (1961), наряду с трафаретными обнажёнными деревьями, увядшими цветами и полными «безжизненной тишины» осенними далями, вдруг проглядывает прежний Асеев, соратник Маяковского:

Так в разницу зим и лет,
лишённый дыхания листьев,
выглядывает скелет
искусства абстракционистов.

Если кубофутуристы деэстетизировали природу, то эгофутурист И. Северянин приукрашивал её, делая неестественной и изысканной: «лиминнолистный лес драприт стволы в туманную тунику», «морозом выпитые лужи хрустят и хрупки, как хрусталь» («День алосиз», 1912), «есть что-то хитрое в усмешке, седой улыбке октября» («Осень», 1910). Городская осень у него элегантна, деревья похожи на маркизов — «блестят кокетливо и ало» («Городская осень», 1911). Среди нарочитостей и вычурностей случались и удачные находки: «хромает ветхий месяц, как половина колеса». В 20 — 30-е годы жизнь «дачника» (северянинское самоименование) в эстонской деревне приобщила поэта к сельской природе и привела к упрощению языка и стиля: осенняя земля «в опустошенье», успокоенье в «шёпотной просини вод»; листья, точно кораблики, застыли в пруду; «осенняя возникла рана в прожилках падающего листа» (сравнение с певцом); «солома от убранной ржи ощетинила перья»; рябина, «нагроздившая горьковатый коралл» («Слёзы мёртвых ночей», «Осенние листья», «Возникновение поэта», «Серебряная соната», «Узор на канве»).

У зачинателя «новокрестьянской поэзии» Н. Клюева природа предстаёт в деревенском обличии: осины стоят в багряных шугаях, муравейник пышнее кулича, «пень — как с наливкой бутыль», и осеньключница «густой варенухой» обносит гостей («Сегодня в лесу именины», 1914). С другой стороны, природа уподобляется храму, где «сосны молятся, ладан куря», а «осень — с бледным лицом инокиня — над покойницей правит обряд» («В златотканные дни сентября…», 1911; «Косогоры, низины, болота», 1913). Клюев сопоставляет природу не только с человеком («ветер-сторож следы старины заметает листвой шелестящей»), но

и с крестьянским хозяйством: «Курятник туч сквозит помётом голубиным», «к звёздной кузнице, для ковки, плетётся облачный обоз», а октябрь-петух горланит, что «в листопадные сугробы яйцо снеговое» снесёт («Октябрь — петух меднозубый…», 1914).

Подобные аналогии мы находим и у раннего С. Есенина, наверное, самого «осеннего» из русских поэтов, который посвятил этой теме более 30 произведений. Недаром он даже свою фамилию производил от слова «осень». Вслед за Клюевым он наряжает её в сельский наряд, сравнивает природные явления с предметами крестьянского труда и обихода, живое с неживым, конкретное с абстрактным: «Осень — рыжая кобыла — чешет гриву», и слышен лязг её копыт («Осень», 1914); «Рыжий месяц жеребёнком запрягался в наши сани», а тихое солнце скатилось колесом за горы («Нивы сжаты, рощи голы…», 1917); «Трава поблекшая в расстеленные полы / Сбирает медь с обветренных ракит» («Голубень», 1917).

Есенинские ивы и берёзы уподоблены девушкам, а у героини «сноп волос овсяный»; у невесёлой ряби воды «журавлиная тоска октября», а герой собирает колосья в «обнищалую душу-суму» и стряхивает ветром «душу-яблоню», т.е. природа очеловечена, а человек оприроднен. Особенно многолик осенний ветер. То он — схимник и целует «на рябиновом кусту язву красную незримому Христу» (так откликнулся у молодого Есенина мотив Анненского и Блока); то «ласковый ослёнок»; он весёлый, резвый, хлёсткий, неуёмный, тонкогубый; шепчет, стонет, рыдает, пляшет, сыплет, кидает «горстью смуглою листвы последний ворох». Обновляются и некоторые привычные образы: «Не ветры осыпают пущи, / Не листопад златит холмы» (1914), «Будь же холоден ты, живущий, / Как осеннее золото лип» (1917), «Закружилась листва золотая <…> Словно бабочек лёгкая стая / С замираньем летит на звёзду» (1918).

В имажинистский период есенинская осень теряет деревенскую окраску и преображается. Так, в драматической поэме «Пугачёв» (1921) она превращается в активное действующее лицо, предвещая поражение восстания и гибель главного героя: «Это осень, как старый монах, / Пророчит кому-то о погибели», «Как скелеты тощих журавлей, / Стоят ощипанные вербы», осень изранила тополь «холодными меткими выстрелами». Рождается метафора — «Вот такая же жизни осенняя гулкая ночь / Общипала, как тополь зубами дождей, Емельяна».

Нарочитые, изощрённые, гротескные метафоры должны вонзаться «в ладонь читательского воображения», как заявляли имажинисты. И у Есенина «осень вытряхивает из мешка

чеканенные сентябрём червонцы», вербам не согреть деревянным брюхом «золотые яйца листьев на земле» и «не вывести птенцов — зелёных вербенят». А в «Чёрном человеке» — «как рощу в сентябрь, осыпает мозги алкоголь». Но постепенно буйная имажинистская метафоричность сходит на нет, предметные, многоступенчатые образы сменяются метафорическими эпитетами и глаголами: «Как будто дождик моросит / С души, немного омертвелой» («Мне грустно на тебя смотреть…», 1923), «И золотеющая осень, / В берёзах убавляя сок, / За всех, кого любил и бросил, / Листвою плачет на песок» («Гори, звезда моя…», 1925).

В зрелом творчестве поэта всё больше «тянет к классике» (по его словам). Усиливается и мотив осеннего увядания, восходящий к XIX в. и связанный с «возрастом осени» его самого: «Увяданья золотом охваченный, / Я не буду больше молодым» («Не жалею, не зову, не плачу»); «Вот так же отцветём и мы / И отшумим, как гости сада», не без нагнетания мрачного колорита — «Как кладбище, усеян сад / В берёз изглоданные кости» («Мне грустно на тебя смотреть…»).

Продолжая и развивая традиции Пушкина, Некрасова, Блока в создании русского национального пейзажа, Есенин часто употреблял обобщающие понятия — край, сторона, родина, земля, Русь: «Земля моя златая! Осенний светлый храм!», «Сторона ль ты моя сторона! Дождевое, осеннее олово». Не отказываясь от стереотипов, он вносит их в свой контекст: «осенним холодом расцвечены надежды», «тихо льётся с клёнов листьев медь», «сентябрьского листолёта протяжный свист», «безлиственная осень» ваших душ, неприхотливый приход сентября, «уже в облетевшей дуброве разносится звон синиц», «глаз осенняя усталость», «багряной метелью нам листвы на крыльцо намело».

Из есенинских осенне-ностальгических стихотворений одно из наиболее популярных — «Отговорила роща золотая…», которое являет собой органичный сплав традиционного и новаторского, банального и самобытного: золотая роща не облетела, а «отговорила берёзовым, весёлым языком»; журавли не просто печально пролетают, но «не жалеют больше ни о ком»; каждый в мире странник — с уточнением «пройдёт, зайдёт и вновь оставит дом»; месяц над синим прудом, оказывается, грезит вместе с конопляником «о всех ушедших»; не жаль растраченных напрасно лет — и «души сиреневую цветь». А знакомая красная рябина оборачивается костром: «В саду горит костёр рябины красной, / Но никого не может он согреть». А уподобление листьев словам окончательно объединяет судьбу поэта и рощи.

Как дерево роняет тихо листья,
Так я роняю грустные слова.
И если время, ветром разметая,
Сгребёт их всех в один ненужный ком…
Скажите так… что роща золотая
Отговорила милым языком.

Заметим, что совсем иначе выглядит подобное сопоставление у молодого Пастернака: «Давай ронять слова, / Как сад — янтарь и цедру, / Рассеянно и щедро…».

Б. Пастернака можно отнести к «природным» поэтам, он «по количеству стихотворений, посвящённых временам года и отдельным месяцам… занимает первое место в русской поэзии» (Эпштейн М. Указ. соч. С. 251). Он, в отличие от Есенина, избегает обобщений типа Россия, край, страна, зато славит «бога деталей» и провозглашает, что «жизнь, как тишина осенняя, подробна». Подробности и детали поэт ищет и отмечает и в картинах осени: сентябрь желтил песок и лужи, «с неба спринцевал свинцом» и с деревьев «пожаром листьев прянул» («Имелось»); «кто коврик за дверями рябиной иссурьмил», «кто погружён в отделку кленового листа» («Давай ронять слова…»).

Пастернак черпает сравнения из мира животных и растений, выбирая бытовые реалии: осенью «изжёлта-сизый бисер нижется», зари вишнёвый клей застывает в виде сгустка, «липы обруч золотой — как венец на новобрачной»; октябрь, «отыми браслеты, завещанные сентябрём» («Золотая осень», цикл «Осень», поэма «Лейтенант Шмидт»). Можно сказать, что Пастернак опускает природу в «будничность и простоту повседневной жизни» (М. Эпштейн). С другой стороны, природа у него сближается с внутренним миром человека, причём придаётся сходство разнородным явлениям, подчас с помощью звукописи — осень, ясная как знамение; дождь затяжной, как нужда; парк зияет, как сплошной некролог; воздух рощ, как зов, бесприютен. Так же, как сравнения, индивидуальны и метафоры, имея смысл только в данном контексте: «сквозь жёлтый ужас листьев уставилась зима»; «ветер, рябину понянчив, пугает её перед сном», а нередко возникает «образ в образе» — сравнение в метафоре и наоборот: «Стучатся опавшие годы, как листья, / В садовую изгородь календарей» (Ковтунова И. Указ. соч. С. 117 — 152). Если Есенин одушевлял неодушевлённые явления, которые обретали облик людей и животных (ветер-отрок, ветер-ослёнок), то Пастернак очеловечивал действия, «поведение» природы — «осенний лес заволосател», «набрякли сумерки хандрою ноября».

Заглавия многих пастернаковских произведений обозначают их темы — «Осень», «Золотая осень», «Ненастье», «Конец», «Осенний лес», «Иней», «Зима приближается». В «осеннем лесу» подмечены кочки, мхи, топи, заросли ольхи, тень и тишина: «Ни белка, ни сова, ни дятел его не будят ото сна». В «Ненастье» — «брызжет дождик через сито»; «Точно срам и поруганье в стаях листьев и ворон, / И в дожде и урагане, хлещущих со всех сторон». В зависимости от месяца и погоды осень предстаёт вначале как «сказочный чертог», вроде бунинского терема, Когда листья шумят и осыпаются всё «пышней и бесшабашней»; затем приходит «серебристо-ореховый» и «суровый, листву леденивший октябрь» с его безлюдным и звонким покоем и «белыми мухами» и, наконец, ноябрьская «серость, старость, муть». Так мы движемся от эпилога лета к «глухой поре листопада» и от «позолоты небывалой» вязов, ясеней, осин к предзимью — зима у порога. Неожиданной кажется несвойственная Пастернаку осенняя сентенция: «И одиночеством всегдашним / Полно всё в сердце и природе» («Осень»), но сказана она от имени доктора Живаго.

«Осколки» Серебряного века, попавшие в эмиграцию, тоже не забывали русскую осень. Если дореволюционные осенние пейзажи В. Ходасевича напоминали о тютчевском «на пороге как бы двойного бытия» (луг скошен и «бескрайним ветром в бездну вброшен», «ветер — как стон запоздалых рыданий», «горькое предсмертье» нежно желтеющего клёна, ощущение замкнутости в сумерках, «иглы терний осенних» изъязвляют сердце), то в эмигрантских стихах воспоминания о российской природе сталкиваются с парижской реальностью.

То не прохладный дымок подмосковных осенних туманов,
То не на грядку роняет листочки свои георгин:
Сыплется мне на колени, хрустя, лепестки круассанов,
Зеленоватую муть над асфальтом пускает бензин.

(«Утро», 1930)

Начинающий Г. Иванов театрализовал осеннюю природу: «Небо точно занавес. Природа / Театральной нежностью полна» («В середине сентября погода…»); «Когда прозрачны краски увяданья, / Как разрисованные веера, / Вы раскрываетесь, воспоминанья» («В меланхолические вечера…»). Всё преувеличено, утрировано — «бледное светило Оссиана», «полумгла сырая осенних чувств», осенняя терпкая отрава, перевитая с радостью и славой; солнце играет пожелтевшей

листвой, а молодость уходит, и любовь умирает — как будто автор воскрешает романтизм столетней давности. В эмиграции в его памяти вставали другие картины русской осени, более естественные и искренние, хотя и не оригинальные — в классическом ключе: «заката красный дым», «злая и грустная земля» и деревья пустынного сада, «вечер мглистый и листва сырая», «догоревшей зари нищета» («Когда светла осенняя тревога…», «Мне всё мерещится…», «Злой и грустной полоской рассвета…», «Я люблю безнадёжный покой…»).

Ещё более безотрадны осенние стихи Г. Адамовича: «там, гденибудь, когда-нибудь… бредя привычно под косым дождём, под низким, белым, бесконечным небом».

Господи — и умирая,
Через полвека едва ль
Этого мёртвого края,
Этого мёрзлого рая
Я позабуду печаль.

(«Холодно. Низкие тучи…»)

Таковы открытия и достижения Серебряного века, связанные с поэтикой ассоциаций и символов, с метафоризацией природы, с взаимопроникновением внешнего и внутреннего миров.

Советская эпоха и постсоветское время (конец XX века)

Послереволюционное поэтическое поколение отвергало идейнохудожественные искания Серебряного века и не признавало чисто пейзажной лирики. Природа становится поводом для выражения политических идей. Октябрь вызывает мысли не столько об осени, сколько об Октябрьской революции: «Мутна осенняя Москва» — и вдруг вокруг знамёна, «и всё расцвело, как весной» (В. Казин, 1922); «Осень в кучи листья собирает, а мы идём по дорогам Октября» (М. Светлов, 1923); «этот день сделал осень нам — весной» (И. Уткин, 1925); «орденом осени ржавый лист силою ветра к груди приклеен» (Э. Багрицкий, 1931). Так будет и позднее: «Кусочек октябрьского флага — осеннего ветра кумач» (Я. Смеляков, 1946). Описания осени служат фоном для повествования о каких-то общественных событиях: «Ноябрь, промокший и продрогший, бродяжничал по

площадям» — и «в тумане дней осенних… был брошен и застыл завод» (С. Обрадович, 1920); «Была осенняя глухая ночь», долго и упорно струился пронзительный дождь — «в ту ночь рабочие вступили в город» (Г. Санников, 1922); «Ночь по-осеннему шумит» — «а может, то снаряда свист или шрапнель опять?» (М. Голодный, 1927).

Только поэты-авангардисты ещё пытаются подхватить эксперименты начала века. У С. Кирсанова в «Погудке о погодке» (1923) «вновь ударится в печаль дождик-мандолина», и дуб покажет веткою, где рассыпан клад — жёлуди. И. Сельвинский превращает клён в арфиста, который звякает стихи Волошина и «жужжит, звонит и сыплет чёрнокрасными листами; обыгрывается омонимическая рифма («Червой вырезанный лист, / Звонкий и сухой, как Лист»), а вороньи перья кажутся «листопадом вороньих стрел» («Осень», 1923). А П. Антокольскому осень мерещится похожей на плачущего ребёнка, почему-то «седого и горбатого», слабого, которому автор шьёт серое платье, и одновременно мощного, как «с налёта ударивший дождь» («Ребёнок мой осень», 1924).

У большинства советских поэтов 20 — 40-х годов беглые пейзажные зарисовки попадаются лишь в отдельных стихах. Вот как рисует южную осень Багрицкий: «опять упадёт осенний зной, густой, как цветочный мёд» («Осень», 1924), «осенний день, сырой и краткий, по улицам идёт, как вол» («Освобождение», 1923). Н. Тихонов замечает, как однажды в листопад «плясала деревьев толпа» и «оттенков неведомых листья», с ловно н екий б анкир ш вырял о блигации («Листопад»). М. Петровых в «Болдинской осени» представляет, как Пушкин смотрел на «обобранные ветром рощи», «исхлёстанные дождём осины» и «слушал стонущие скрипы помешанной столетней липы». А. Тарковский наблюдает «оторопь жёлтой листвы» и «последних листьев жар», подобный самосожжению («Перед листопадом», «Игнатьевский лес»). У А. Твардовского осень пахнет поздней травой, яровой соломой, картофельной ботвой; усталая земля «всё ещё добра, тепла», улетают журавли, завершается «хлебный год» («День пригреет…»). А в «Осенних прогулках» (1940) Тихонова дождь уснёт, «на крышах бронзовея», осенней метелью все листья облетели, ночью снится «листьев колесница», и автор готов отправиться за осенью даже в ад, если она окажется там.

Большой интерес проявлял к природе М. Исаковский. В его стихах и песнях фольклорные и традиционно-поэтические пейзажные мотивы соседствуют с деревенским, колхозным бытом. Когда «осень срежет без ножа лесные кудри с яркой позолотой», деревня будет провожать призывников в армию («У нас в

деревне», 1925); разгоняют осеннюю чёрную тьму наши звёзды — электрические лампочки («Догорай, моя лучина…», 1931); «эскадрилья спешащих на юг журавлей» пролетает над нами, и в город отправляется обоз с хлебом («Осень», 1934). Общий колорит осенних пейзажей Исаковского светлый, жизнерадостный («звонкий месяц выйдет скоро погулять по крышам хат», «хорошо в застенчивой прохладе», «словно стяги, краснеют рябины»), лишь временами проскальзывают грустные нотки: «И дождь, безусловно, некстати, / Доводит берёзу до слёз», «Дождь, который никому не нужен, / Беспрерывно хлещет, как назло», «Утопают в океане мрака / И огни, и люди, и слова» («Осень», «В глуши», «Осеннее»).

Многие из старшего поколения советских поэтов обратятся к теме осени в своём позднем творчестве — на пороге старости и в «оттепельные» годы. Так, ранний Н. Заболоцкий, будущий классик философской и пейзажной лирики, писал об осени скупо, пробуя изобразить её «архитектуру», «большие помещения осенних рощ» и перемежая при этом своё и чужое видение: облака как призраки, ветер гонит дым, листья валятся ворохом, листва устлала землю, природа леденеет; «лист клёна, словно медь, звенит, ударившись о маленький сучок»; «осенних листьев ссохлось вещество», «солнечная масса туманным шаром над землёй висит» («Начало осени», «Осень»). А в середине 50-х годов поэт сочиняет целый цикл «Осенние пейзажи», где с помощью метафор описывает «сырую хижину дождя» и стынущую в красном золоте землю; «пламя скорби свистит под ногами», с клёнов осыпаются «силуэты багровых сердец». Он не только обновляет известные образы («сыплет дождик большими горошинами», «словно девушка, вспыхнув, орешина засияла в конце сентября»; «закрывается тополь взъерошенный серебристой изнанкой листа»), но и создаёт оригинальные образы-метаморфозы, в основе которых лежит перевоплощение одних существ в другие. Природа одухотворена и способна мыслить.

Здесь осень сумела такие пассажи
Наляпать из охры, огня и белил,
Что дуб бушевал, как Рембрандт в Эрмитаже,
А клён, как Мурильо, на крыльях парил.

(«Гомборский лес»)

Поздний Л. Мартынов разнообразит картины осени современными понятиями, вплоть до терминов («пауки аэронавствуют на паутинах», ветер сквозь «эфирный гвалт»

срывает листья с цветных древес). Вообще, природа видится ему через призму цивилизации: «осины в лисье-рысьих палантинах наденут меховые парики» («Лесной массив красив»); ветер-скальд встречается с солнцем — премьер-министром связи («Осенний ветер»); осенний месяц заготовок газетных листьев стрижёт на зиму «листаж лесов» («Осенний заголовок»).

Если мартыновская осень окультурена, то у А. Тарковского она душевно близка поэту и общается с ним. «На склоне горчайшей жизни, исполненный печали», он входит в безлиственный лес и смотрит, как по седым ветвям стекают чистые слёзы, «и плакали деревья накануне благих трудов и праздничных щедрот» («В последний месяц осени»). Но иногда ему не хочется верить деревьям, их «нищему покою», они притворщики и желают взять тебя в «зимний сон» («Какие скорбные просторы…»). Тарковский чувствует родство с листьями-братьями и просит укрепить его в жизни («Сколько листвы намело…»). Да и сама жизнь похожа на лист пятипалый:

Вот и лето прошло,
Словно и не бывало.
На пригреве тепло.
Только этого мало.

Всё, что сбыться могло,
Мне, как лист пятипалый,
Прямо в руки легло,
Только этого мало. <…>

Листьев не обожгло,
Веток не обломало…
День промыт, как стекло,
Только этого мало.

Военное поколение стихотворцев, вернувшихся с войны, с трудом привыкало к мирной жизни, жаждало припасть к животворному роднику природы и сожалело, что отдалено от неё — «Я горожанин и осени не вижу» (Е. Винокуров). Они то впадали в штампы (золотая осень, приближается время листопада, короче становятся дни, берёзы совсем пожелтели, рощи расстались с позолотой, голые, нагие, обнажённые ветви; лес, как терем, поражает пестротой; листья шелестят, медленно кружатся, летят, как птицы; ветер гонит облако с дождями, простор осенних небес), то намеренно разрушали возвышенный ореол осенней красоты: «пурпур с золотом — вся мишура облетела», «чёрные

голые сучья тянут чёрные лапы паучьи» (Б. Слуцкий); «графика пейзажей, изображённых сажей» (Д. Самойлов); осени «безумные одёжи нелепы и пестры, как у шута» (Е. Винокуров); «из всех небесных дыр льёт — не видно света», «картины осени приелись — все эти пёстрые холмы» (К. Ваншенкин). То уподобляют природные явления современным понятиям и вещам — «облака развешены, как плакаты» (М. Луконин), «повалят листья, как листовки», осенние листья горят, как порох (Ю. Левитанский); «как науке бескорыстья обучала осень нас», ветер копается в листве, «сварлив, как архивариус» (Д. Самойлов); «окалина листвы разноплемённой» (Р. Тамарина); «всё шире амплитуда колебаний сосны», «морозцев ночных кабала для озими тощей» (К. Ваншенкин).

Для К. Ваншенкина характерно включение элементов осеннего пейзажа в сюжет произведения. Герой навещает вдову погибшего на войне комбата, и встреча эта проходит под шум дождя («Верность», 1953). В «Балладе о посыльном» (1973) «ледяные струи» били по лицу умирающего солдата. Люди сидят в ресторане в ожидании заказа — «посреди листопада»: «планировал или винтом закручивался лист калёный и чуть не звенел» («Листопад»). Поэту вспоминается военное прошлое и приказ перейти на зимнюю форму одежды, а на дворе снова предзимье — «заиндевел стог, не движется воздух стеклянный», последний листок скользит над поляной, «летят уже белые мухи» («Приказ», 1964). Чаще всего осень у Ваншенкина поздняя, серая, холодная, дождливая, вызывающая настроения грусти, тоски, одиночества: «В полях осенних смерть-старуха / Бредёт с косой или клюкой», дождь нагоняет на нас печаль, на душе «одиноко и погано», как будто идёшь на расстрел («Осень», «Журавли», «Тоскливый осенний вечер», «Погода холодная, серая», «В полях»). И всё-таки «напрасно сердцу грустно», ведь скоро зима, а она всё исправит и выбелит, остудит «обожжённые осенью рощи» — «есть освежающая прелесть в однообразии зимы». Но и осень порой приносит более приятные раздумья о том, что горе перемелится и счастье переменится и окажется иным, и сердцу сладко, словно оно растворяется без остатка в осенних просторах («Журавлиное курлыканье», «Осенний свет со всех сторон»).

Казалось бы, Ваншенкин находится в русле традиционных сопоставлений человеческого и природного миров, но при этом он ищет и свои, особенные ракурсы.

Хоть в небе нет следа
Сияющего света,
Сквозь осень, как всегда,

Посверкивает лето.

А в золотой пыли,
Немного пригорюнясь,
Сквозь эту жизнь — вдали
Просверкивает юность.

(«Дней солнечных — в обрез», 1974)

И в описаниях осени поэт тоже обретает собственные находки, сравнивая осенние луга с «готовыми гербариями», журавлиный клин с бумерангом (и тот, и другой возвращаются обратно), звёзду, которая «маячит в клубящемся мокром чаду», с мячиком, «потерянным кем-то в саду»; именует осенние дубы «юбилярами», у которых истончаются капилляры. Ветер несёт листья, будто готовит ложе для снегов, дождь «бросил в атаку» ватагу листвы, «равнина ненастьем измаяна».

А у Б. Окуджавы осень, в отличие от ваншенкинской, красочна, романтична и условна: «Какие красные листья тянутся к чёрной земле, / какое синее небо и золотая трава…» («Осень в Царском Селе»), «Каждый лист — это мордочка лисья, / Каждый ствол — это тело оленье, / Каждый дуб с голубыми рогами…» («Осень ранняя»).

Д. Самойлов отстаивает и провозглашает в поэзии обычные слова, которые надо протирать, как стекло. И природа у него также лишена экзотики и изысканности. Он может просто сказать: «Красиво падала листва» («Слово», 1958) — и в то же время так видоизменить простое слово, что оно заиграет новыми смыслами и станет неузнаваемым. Осенняя роща «раздета до последнего листка», «в зелень вкраплен красный лист, как будто сердце леса обнажилось, готовое на муку и на риск», а красный куст вспыхнул, словно раскрылись две тысячи уст; «руки заломить, как рябиновый куст» («Красная осень», «Весь лес листвою переполнен», «Осень», «Рябина»). Поэт может представить дерево птицей («Пернатое дерево мчится и перья горючие мечет»), может спросить: считать ли побегом «великой Осени уход» и попросить листву — «Постарей, постарей! И с меня облетай поскорей!» («Ветреный вечер», «Дождь прошёл…»).

Более редки осенние пейзажи у В. Соколова, предпочитавшего зиму: мокрые липы шумят и мечут лист, тучи мчат, листопад продолжился в октябре, листья отсыхают и падают, деревья обеднели и похудели. Всё это довольно банально. Пожалуй, обращает на себя внимание метафора осени-книги: «Октябрь сады задумчиво листает. / Дай почитать! Я тоже знать

хочу, / Как тополя живут, как листья тают, / Что клён шепнул последнему грачу» («Октябрь», 1971); «прочтён сентябрь от корки и до корки» (ср. у Заболоцкого «читайте, деревья, стихи Гесиода»). Соколов стоял у истоков целого направления в советской поэзии 60 — 70-х годов, так называемой «чистой лирики», и в его пейзажах, особенно зимних, царят тишина, покой, элегическая настроенность. Ему хотелось, чтобы и душа, и стихи сливались с природой:

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева!

Тихие, неяркие пейзажи, преимущественно осенние, свойственны и другому представителю «тихой лирики» А. Жигулину: «тихое солнце», «тихое поле над логом», «тихий берег»; «Родина! Свет предосенний неомрачённого дня»; «эту неяркую землю каждой кровинкой люблю»; «чисто и нежно желтеют скирды», лёгкий туман налетел и растаял, «красных листьев скупое веселье», «чистый целительный холод» («Осень, опять начинается осень…», «Вот и снова мне осень нужна…», «Голубеет осеннее поле…», «Мелкий кустарник…», «Качается мёрзлый орешник…»). Печаль, разлитая в осенней природе, заполняет и душу поэта — жгут листья в саду, вьётся горький дым, который кажется седым, и «я думаю о дне, когда растаю дымом в холодной тишине».

Листок заледенелый
Качается, шурша…
Уже почти сгорела,
Обуглилась душа.

Не будет продолженья
В растаявшем дыму,
И нету утешенья
Раздумью моему.

(«Горят сырые листья…»)

«Тихая моя родина» живёт и в поэзии Н. Рубцова с добавлением есенинских мотивов (родная деревня, берёзы, журавли). Его «осенние этюды» многочисленны и однообразны:

«пускай рассыпаются листья», «сыплет листья лес, как деньги медные», последние листья неслись по улице, «выбиваясь из сил»; улетают листья с тополей, «листья долго валятся с дерев», осенние листья «видели сон золотой увяданья»; «дождик знобящий и серый», струится глухой дождь по крыше, «тяжёлый ливень жаловался крышам» («Осенняя песня», «Улетели листья», «В лесу», «Листья осенние», «В осеннем лесу», «Последняя осень»). Наблюдая, как «глохнет жизнь под небом оловянным», автор чувствует, что и он сиротеет, как природа, что он был в лесу листом и дождём. И вообще певцу необходимо быть «выраженьем осени живым» («Осенние этюды»).

А вот картины осени у Ю. Левитанского отнюдь не тихие, а скорее бурные и драматичные. В «Пейзаже» (1959) осень проявляет упорство, сжигает рощи за собой и «ведёт единоборство, хотя проигрывает бой». Пользуясь военными терминами, поэт описывает, как исчезает разноцветье по лесам, как постепенно сдаются деревья, теряя листья, чем заканчивается поединок с дождём и какова первая примета сдачи — «белесый иней на лугу». В осенней Москве по утрам жгут листву, и ветер «гудит, как траурный костёл, — там отпевают лето», «и тополь гол, и клён поник, стоит, печально горбясь», листья смяты и побиты, но в них есть гордость и «торжество предчувствия победы» — они удобрят почву, и их потомки одобрят подвиг самопожертвования («Люблю осеннюю Москву…»). Когда вкрадчиво стучится в окно осень, лирический герой, глядя на осину и её опадающие листья, решает задачу об отце и сыне («Осень»), а когда листья мокнут под дождём и протрубили журавли, прокричав про снега и метели, он утешает себя: «Ничего! Всё бывает!» («Листья мокли под окном»). Осенний лес напоминает «Прощальную симфонию» Гайдна — «тихо гаснут берёзы», «догорают рябины», с осин облетает листва, и музыканты уходят, скоро погаснет последняя свеча, ясно и тихо кругом, и самое время задуматься «о жизни и смерти, о славе» («Я люблю эти дни…»).

Левитанский придумал любопытный жанр «советов», как изображать разные времена года, В стихотворении «Как показать осень» главная «героиня» сначала предстаёт как ученица, разучивающая гаммы, — у неё ещё нет ни опыта, ни мастерства. Затем «листва зашелестит, как партитура», предваряя близкий листопад:

И дождь забарабанит невпопад
по клавишам,
и вся клавиатура

пойдёт плясать под музыку дождя.

Потом помчится опавший лист, делая «тройное сальто, как акробат», и появится надпись «Осторожно, листопад!», раскачиваясь, как колокол, загудевший на пожаре. Начнут жечь костры, и падающая листва будет звучать, как шопеновская соната. Начальные аккорды траурного марша будут повторяться, «как позывные декабря». И повалит снег, но уже в полной тишине, и наступит зима. Так в представлении Левитанского осенняя природа сливается с музыкой.

Вторая половина XX в. и прежде всего «шестидесятники» внесли новые веяния в пейзажную лирику, в частности экологические мотивы, понимание необходимости оградить и защитить природу от натиска цивилизации, от произвола и агрессии человека. А. Вознесенского привлекают в осени свежесть, чистота, пустынность («Доктор Осень», «Осеннее вступление», «Осень в Сигулде», «Тоска», «Рублёвское шоссе», «Потерянная баллада»). И, как у Пушкина, она дарит вдохновение: «Развяжи мне язык, / как осенние вязы / развязываешь в листопад», «я ожил, спасибо за осень», «вкус рябины и русского слова». Природа уязвима, не защищена, ранима — «в каждой веточке бусинка боли», под дождём «поёживается Земля», «бродит жизнь в дубовых дуплах»; грустные и пустые леса похожи на ящик с аккордеоном — «а музыку унесли». Осень сочетается с озером и оленем в обобщённый образ чего-то хрупкого, зыбкого, трепетного и печального: плещущий дождик, блеск последних паутинок, мерцающая озёрная гладь, профиль испуганного оленя с ветвистыми рогами.

Если у Б. Ахмадулиной осенние пейзажи единичны («19 октября 1998 года» — «осенний, особый день», «разор дерев, раздор людей»), то для Юнны Мориц осень — это наилучшая пора, «когда в мире так просторно», и сердце «торопится любить дней таинственные свойства» («Пригород»). «Пора дождей и увяданья» удивительна и чудесна: всё окрашено в яркие цвета — червонный и золотой (зерно и плоды, стада и рыбы, заря и птицы, чащи и сады, облака и дороги — «Золотые дни», 1973), синий и зелёный («жёлтое с синим вгоняет в зелёное осень», «дождик с голубенькой лирой в обнимку» — «Утро», 1975). В стихах Ю. Мориц, с одной стороны, присутствует густая цветовая насыщенность и подчёркнутая телесность, материальность образов: осень в блузе, выгоревшей летом; она захламлена, как чердак; «набрякший лист — подобье уст заики»; облака идут, как танки; мокрая рогожа тумана. А с другой стороны, тревожные

вопросы, неведомые тайны, непонятные волнения: «Чей пронзительный укор нас преследует упорно?», «Кому ещё не трудно и в золоте ходить, и золотом платить?», «Мы из того же великого рода, что ландыш и яблоня — грусть до крови!», «И в полость ужаса и дрожи всосавшись, как таёжный овод, звенит рассвет», причина нашего страданья — распад и внешнее уродство («Конец каникул», «Химки», «Пора дождей и увяданья», «Тумана мокрою рогожей…»).

Многие п оэты 6 0 — 80-х г одов и спользуют в и зображении о сени привычные, стереотипные эпитеты, олицетворения, метафоры — берёзовый лес пожелтел, дуб золотой, клён багряный, гроздья красной рябины, листья шуршат под ногами, кружит над тобой листва, жёлтый лист летит над зеркалом реки; ветер гонит облака, слышу птиц улетающих крики, над притихшим сентябрём пролетают гуси; лес плачет голыми ветвями. Но некоторые авторы начинают сознавать исчерпанность таких описаний — «чем наряднее листва, тем у меня бедней слова» (И. Шкляревский). Они пытаются разнообразить знакомые образы: «Хватаю за волосы осень, за влажно-рыжую косу», «кровь рябин из ран роняет осень», а меня посадит в листопад под дерево (Г. Горбовский); «Первый лист ушибся оземь, жухлый, жилистый, сухой» (А. Межиров); «Огненно-рыжей стеной осень стоит у меня за спиной» (И. Шкляревский); «Клён кадит, и клочьями червонными дым кадильный надо мной плывёт» (И. Лиснянская); «Ветер — деревья тряхнуло вон из земли, а листья — назад, к земле» (Ю. Кузнецов»); «Над самым ухом осень дышит, листами твёрдыми шурша» (А. Сопровский); «Летучие тела» — листья «кружатся и вьются, а упадут — не разобьются» (Л. Миллер).

Если поэты-традиционалисты ссылаются на классику, подчас обновляя классические образцы («И пушкинской строке благодаря / Дворянский герб свой сохранила осень. / Чахоточная дева, ты опять / Бежишь в лавчонку покупать румяна» — Г. Касмынин), то авангардисты пародируют избитые поэтизмы и цитаты, внедряя их в модернистские тексты. Так поступает, скажем, А. Ерёменко, у которого осень «выходит из загула», чинит разруху и разбой в полях и на огородах, в «гальванопластике лесов», а в «облаках перед народом идёт-бредёт сама собой» («Переделкино»). Узнаёте пушкинского колдуна и БабуЯгу из «Руслана и Людмилы»? Когда-то Анненский и Ахматова назвали осень подругой, нынешние стихотворцы обращаются к ней как к «другу задумчивому» (Горбовский), к осеннему листу — как к «ненаглядному дружочку» (Б. Кенжеев), к листопаду — как к учителю и мучителю, другу и брату: «мот, кутила, листопад, ты — транжира,

расточитель, разбазарил, что имел» (Э. Рязанов).

Кое-кому из поэтов удаётся нарисовать необычные пейзажи. У В. Сосноры, например, «журавли — матросы неба» разворачивают парус на воздушных кораблях («Осень в Михайловском»); «отары кустарников», когда их стрижёт и бреет наголо ветер, совсем «по-овечьи подёргивают ж ивотами и б леют» («Октябрь»). С транно в едут с ебя осенью листья: «лист в жёлтых жилках спит себе в лесу, лист в красных кляксах — в лужах, сам не свой»; в саду листья почему-то не улетали, а ходили вокруг дома, как воры, и босиком, как скитальцы, стояли на крыльце; октябрь дал листьям отпуск ещё на месяц, но потом зима составит на них протоколы («Босые листья», «Октябрь»).

Иным видится осенний сад С. Гандлевскому: «Облетай, сад тления, роскошный лепрозорий!». А природа уподобляется натурщице, которая стоит, «уйдя по щиколотку в сброшенное платье, как гипсовая девушка с веслом» («И с мёртвыми поэтами вести…»). Себя же автор воображает после смерти рогатым зверем — «одержимый печалью», он поднимет к небу морду и протрубит то, что не смог сказать словами человеческой речи («После смерти я выйду за город…»).

Новым явлением в 70 — 80-е годы стало проникновение осенних мотивов в нетрадиционную стихотворную форму — верлибр, о чём свидетельствует «Антология русского верлибра» (1991), в которой собрано более 1600 текстов. Среди них есть и осенние пейзажа — неожиданные, непредсказуемые, со странными сближениями и далёкими ассоциациями: листья медленно наплывают на землю, «прижимаясь холодными лбами к асфальту», а «мы бьёмся о хрустальные лепестки воздуха / и даже не слышим, как хрустят под ногами осколки» (Д. Бураго); «Осень опустила на крышу моего дома / долгоиграющую пластинку дождя» (Р. Галимов); «Только шорох порхает в аллеях» и «гаснет в пожухлой траве» (О. Казаков); «осень в лихорадочных листопадах / в болезненно жёлтых лесах и лицах» предчувствует катастрофы, а пространства оголены «до кровоточащей откровенности пустоты и покоя» (А. Шор); «чёрная клякса / рассвет / на серой бумаге» (А. Болин). Даже набившие оскомину выражения подновляются — небо становится «неистово-синим», опавшая золотая листва летит в «чёрный космос»; в пустынном и мрачном небе «лишь облака нелепо дождятся»; «кого хоть однажды тронул за плечи жёлтый лист»; человек слушает «вежливый шорох листьев».

Особенно распространены в верлибрах малые жанры — лирикофилософские миниатюры, сентенции, парадоксы, афоризмы (иногда в духе японских хокку): «Нет ничего злее бездомного ветра, / И это лучше всего знают опавшие листья» (Р.

Ангаладян); «Не всякий поклон / молитва / так умирают листья» (А. Ольгин); «Осень — это / Столкнуться с приятелем юности / И остаться неузнанным» (Д. Пэн); «Скучно в унылой природе / с настырностью дятла / выковыривать человека» (В. Райкин); «осенний сад / костляв / как старый лось» (Н. Марин); «Осень — / сочинение шёпотом / на тему: / “У ветра пальцы / Бетховена”» (К. Джангиров).

Своеобразны пейзажно-философские верлибры В. Куприянова (сб. «Жизнь идёт», 1982 и «Домашнее задание», 1986). В «Осенних кострах» деревья дышат, «выдыхая листья», «листва ещё летит и может нас засыпать с головой». В горящем лесу, где полыхают листья, стоит на поляне Михаил Пришвин и «уговаривает синиц не поджигать море» («Мгновенья осени»). Когда нет конца листопаду, идёшь по саду, точно по морю, и «там под листвой заблудившихся много» («Встреча»). Парадоксальна «Золотая осень», в которой взамен ожидаемой пейзажной зарисовки выстраивается цепочка непредсказуемых причинно-следственных связей между человеческим миром — первичным и природным — вторичным:

Видно, слишком много слов
бросали на ветер —
так ветер пронзителен.

Видно, слишком часто
попадали пальцем в небо —
так небо туманно.

Видно, слишком у многих
горит земля под ногами —
так листья пылают.

И многозначительный вопрос в финале: «Сколько ещё надо таланта / зарыть в остывающую Землю, / чтобы опять наступила весна?»

На повторах основана композиция тоже осеннего, но ямбического стихотворения А. Кушнера «Уходит лето» — строфы начинаются со слова «Уходит» (лето, любовь, муза, женщины) и далее расшифровываются последствия уходов: «Ветер дует так, что кажется, не лето — жизнь уходит», остаётся осень в качестве письма, «летит листва с клёнов и тополей». Другое кушнеровское стихотворение «Сентябрь выметает широкой метлой…» строится на перечислении природных и бытовых мелочей (жучки, паучки, бабочки, осы, стрекозы — и плащи, веера, манжеты, кружева,

бахрома). А завершается оно, как и предыдущее, психологическим резюме: там уходили женщины «почти бегом, опережая слёзы», а здесь выметаются надежды на счастье.

Но, пожалуй, только И. Бродского, в отличие от большинства его современников, тема осени (городской и деревенской, российской и прибалтийской, американской и европейской) сопровождала на протяжении всего его творческого пути. Уже в первых опытах он соединяет конкретное и абстрактное, личное и общее, и приметы пейзажа осмысливает в философских категориях. В пустом и немом саду царствует прозрачность и призрачность, тяготение распада приближает листья к земле, в гуле плодов слышен гул колоколов.

Великий сад! Даруй моим словам
стволов круженье, истины круженье,
где я бреду к изогнутым ветвям
в паденье листьев, в сумрак возрожденья.

(«Сад», 1960)

В дальнейшем эти особенности поэтики Бродского будут развиваться и углубляться, к ним добавятся, наряду с бытовыми реалиями, — географические и исторические, а также сочетание высокого и низкого: «воробьи — пролетариат пернатых — / захватывают в брошенных пенатах / скворечники, как Смольный институт» («Отрывок», 1967); «стручки акаций на ветру, / как дождь на кровельном железе, / чечётку выбивают» («С видом на море», 1969); «дождь панует в просторе нищем, и липнут к кирзовым голенищам бурые комья родной земли» («Осень в Норенской»); осень «ударяется оземь / шелудивым листом / и, как Парка, / оплетает меня по рукам и портам / паутиной дождя» («Осень», 1971).

В период эмиграции в обрисовке осени усиливаются иронические, мрачные, гротескные тона: «Осень в твоём полушарии кричит «курлы»; «Ты не птица, чтоб улетать отсюда. Зазимуем тут»; «светило, поднявшееся натощак»; в полях от холода хрустит капуста, «хоть одета по зимнему»; воде легче литься на землю, «чтоб назад из лужи воззриться вчуже»; вокруг «сплошной капроновый дождь»; «деревья кажутся рельсами, сбросившими колёса, и опушки ржавеют, как узловые леса» («Темза в Челси», «Осенний крик ястреба», «Заморозки на почве и облысение леса», «Полонез: вариация», «Муха», «Кончится лето», «Она надевает чулки…»). И стихотворение «Осень — хорошее время года…» (1995), завершающее осеннюю тему в поэзии

Бродского и написанное в последнюю осень его жизни, тоже полно иронии и парадоксов. Вначале осень объявляется хорошим сезоном (с насмешливой оговоркой — «если вы не ботаник»), однако деревья протягивают руки, «оставшиеся без денег». Потом выясняется, что из-за чувства вины и нынешней моды природа приобрела тёмно-серый цвет. Но когда пойдут дожди, нам станет лучше, «потому что больше уже ничего не будет». А в концовке звучит гетевское «Остановись, мгновенье!» в тот момент, «когда достаёт со вздохом из гардероба / природа мятую вещь и обводит оком / место, выбитое молью, со штопкой окон».

И столько горечи в этих раздумьях автора (без обычного параллелизма осень — старость, вроде «Осень жизни, как и осень года, надо, не скорбя, благословить» Э. Рязанова), что кажется, будто он прощается не только с осенью, но и с жизнью (ведь «больше уже ничего не будет»), может быть, потому, что мы знаем о его близкой смерти в январе 1996 г.

Другой русский эмигрант, живший в Америке с 40-х годов, Николай Моршен в своих пейзажных стихах более традиционен: осень уходит по тропинке, «плечами зябко шевеля»; «плетётся мокрый листопад»; дождь кап-кап, «как из дырявой банки»; тополя «ломают нагие руки» («Уходит осень…», «Последний лист», «Журавли», «Времена года», «Последняя ласточка», «На ущербе»). Однако и ему не чужды новации. Последнему листку, летящему к земле, чудится в бреду, что «всё вокруг покачнулось и закружилось, кувыркаются облака, опрокинулось поднебесье, и такая во всём тоска об утраченном равновесье». Осень воспринимается не только как завершение и итог, но и как «строк и ритмов средоточье» с перечислением классиков, писавших об осени — Китс, Баратынский, Блок, Рильке (ср. с пастернаковской ассоциацией: «осенние сумерки Чехова, Чайковского и Левитана»).

Наиболее необычны два осенних стихотворения Н. Моршена «Лесная опека» и «Осень на пуантах». Одно серьёзное и грустное, другое забавное и шутливое. В первом лирический герой шёл по лесу, как нищий, «с протянутой душой» — и осень уронила ему в душу золотой. А свободолюбивый лес то ли взял «под защиту закона бродягу-ветрогона», то ли «с чувством превосходства шубой с барского плеча он пожаловал сиротство горемыки-рифмача». Но мы остаёмся в неведении, чем одарил лес героя — бродяжничеством или сиротством или и тем, и другим. Во втором стихотворении автор представляет пейзаж в виде театрально-концертной афиши, в которой признаки осени выступают как фамилии артистов: балетмейстер — Сила Ветров, костюмер — А. Вчерашний-Мороз, дирижёр — У. Листьев; поёт солист, «пляшут

Я-Сень и О-сень в ан-Данте теней. А под занавес — И. Тишина». Игра слов великолепна!

Если у Моршена осень не имеет национального колорита, то в поэзии эмигранта первой волны В. Набокова у неё «русское лицо». Это «прелестная пора» (а не «унылая», как у Пушкина), напоминающая о детстве и юности в дворянской усадьбе — тоскующий сад в начале листопада, шуршат опавшие листья, вьются над лугом стрекозы, шёлковым поцелуем задевает по лицу паутина, небо сплошь синее, «насыщенное светом». А в гербарии «очаровательно-увядший кленовый лист» — багряный, по краям оранжевый; его, как и «осенний ясный день, я сохранил и ныне им любуюсь» («Прелестная пора», 1926). Через 16 лет в стихотворении «Слава» поэт сравнит 300 листов своей «беллетристики праздной» с настоящей листвой, которой «есть куда упадать» — на землю России, на тропу, всю «в лиловой кленовой крови». И выразит надежду, что кто-нибудь в российском захолустье откроет его прозу и «зачитается ею под шум дождевой, набегающий шум заоконной берёзы». Набоков скажет, что его глаза сделаны из того же материала, что и «тамошняя серость, светлость, сырость».

В отличие от Набокова, осенние пейзажи ещё одного эмигранта, Ивана Елагина, носят «космополитический» характер. Его осень — «торопливый рисовальщик», делающий наброски углём — «тёмные штрихи», косые тени буков, «чёрточки пунктирного дождя» («Осень, осень — торопливый график», 1963). А в деревья ранняя осень, как «истый импрессионист», вкладывает «хлёсткими мазками и красками» колыханье и круженье ветра, «оранжевое сотрясенье», «золотоносные жилы» («Что с деревом делать осенним…», 1967).

К концу XX в., в постсоветское время, русские поэты всё чаще признаются, что «жизнь в лесах исчерпала себя» и что «по-старинному не выходит, а по-новому не дано» (Б. Кенжеев). Кто-то откровенно заявляет, что никогда не был пейзажистом и лишь мельком упоминает «мокрых деревьев пёстрые рати» или осенние «сухие звёзды», горящие в просторном космосе (А. Сопровский). Кому-то припоминаются осенние детские впечатления: дождь стоит стеной на опустевшем дворе, «лист ярко-жёлтый ныряет в ведре под водосточной трубой», «в луже рябит перевёрнутый мир», а на скамеечке промок брошенный хозяйкой зайка (привет стишку А. Барто о зайке, промокшем под дождём «до ниточки», — Т. Кибиров). Кто-то посмеивается над надоевшими банальностями: «Бог знает, куда забредёшь, в хрестоматийной листве по колено» (Е. Бунимович).

Всё реже сегодняшние стихотворцы обращаются к

развёрнутым осенним пейзажам. Так, Б. Кенжеев, подмечая некоторые приметы осени, неохотно падает «в объятья октябрю» и просит извинить его за сентиментальность при упоминании о последнем листе, полетевшим под октябрьским ветром. В его пейзажных картинках нам многое знакомо: и «как пышно празднует природа свой неминуемый конец», и какие краски в это время года — «кармин, и пурпур, и багрец», и «шумит, багровея, рябина», продрогшие рощи, «дымный запах опавшей листвы», затяжные дожди и параллель люди-листья — «современники бродят мои, словно листья, гонимые ветром» («В России грустная погода», «Такие бесы в небе крутятся», «В Переделкино лес облетел», «Снова осень…», «Октябрь, по-старчески вздыхая…»).

Элемент пейзажа обычно задействован у поэта в качестве образа сравнения (с чем сравнивается). Это прежде всего листья — «Жизнь мерещилась вполсилы, сухими листьями шурша», и любовь похожа на плеск листьев, «я вернусь тополиным листом» и буду ветром свистеть, «проплывёт паутинкой осеннею чудный голос неведомо чей». И осенний день, и листья ведут себя как близкие друзья автора: «ненаглядный дружок мой, осенний лист навострился в иные края»; «День туманный и влажный саднит, как неотпущенный грех, / ранит, оставит, пригубит, выпьет до дна, / без особой горечи выбранит» («Утром воскресным…»). По собственному признанию, Кенжеев включает в «старомодную элегию», «помимо кармина, злата и пурпура», то, без чего нет индивидуального поэтического голоса, — пусть «безголосый и робкий», но «всевластный Логос» — Слово («За окном американский закат…»).

Аналогичные проблемы поисков своего слова беспокоят и Д. Быкова. Рядом с затёртыми пустыми полями и пёстрыми лесами, промозглой тьмой и клочьями седого тумана есть у него и оригинальные картины осени. Одна из них описана с помощью созвучных синонимов, определяющих сущность происходящих в мире явлений — «листопад глядит распадом», «разладом веток и листвы», «круженье листьев, курток, шапок», распад, разбег, разлёт, разрыв причин и следствий, «разбеги пар, круженье свадеб», «октябрь, тревожное томленье»; «Мир перепуган и тревожен, / Разбит, раздёрган вкривь и вкось» («Октябрь», 1989).

Своё стихотворение «Начало зимы» (2004) с его зачином «Есть в осени позднеконечной» Быков противопоставляет тютчевскому «Есть в осени первоначальной» и вместо восхищения «дивной порой», хрустальными днями и лучезарными вечерами передаёт «гибельный, предвечный сосущий страх» и «вой бездны», когда спадут не только листья с деревьев, но вся земля окажется «в осколках». Тревожный отблеск отмечает и сам автор в своих

стихах: «так пишу стихом нерасторопным, горько едким, как осенний дым».

Чаще, чем у других, осенние пейзажи встречаются в стихах Ю. Кублановского, о чём свидетельствуют и их заглавия (цикл «Осень 1978 года», «Осень в Скифии», «В позднеосенний штиль», «4 октября»), и первые строки: «Осеннее солнце садится / за тёмный с прожилками лес, / в котором кустарник дичится / и листьев осталось в обрез» (1972); «Безнадёжно в осенние дни / пахнет яблочной гнилью вино. / Алый панцирь кленовой клешни, / как холстину, топорщит окно» (1978); «Россия ты моя! И дождь сродни потопу, / и ветер, в октябре сжигающий листву…» (1978). Уже в этих описаниях мы замечаем как обновление традиционных образов («необронённое золото завороженных берёз», «златоверхний» клён «в шумной раскачке», «колер осени» — охра и йод, скудный дождь и дым), так и создание самобытных изобразительных средств: «осени тёплый прах, преображённый в слово»; «Осеннего неба холщовая рябь / распорота острым лучом до конца / и сразу зашита иглой из свинца» (1975).

По осени ветер стоусый,
Трубя в онемевший рожок,
С небес галактический тусклый
Сдувает тишком порошок.

(1991)

Для современной русской поэзии характерна географическая «разбросанность» осенних пейзажей. Вслед за Волошиным, Ходасевичем, Бродским наши современники изображают природу в разных странах и на разных континентах. К примеру, Елена Аксельрод то вспоминает подмосковный дождь, который шёл сперва на цыпочках, а затем хлынул так, что затрясся старый клён «от боязни за себя, за кафтан свой красно-рыжий» («Воспоминания о подмосковном дожде»); то живописует нью-йоркский парк, что «в тщеславье осеннем неистов» и разукрашен «раскалённой палитрой фовистов», а под ногами «кружит свой серпантин листопад» («Осень в Нью-Йорке»). Б. Кенжеев замечает, что американские крыши выкрашены суриком, «будто опавшие листья клёнов и вязов» («Осень в Америке»), а в Москве «неприкаянная синева плещет, льётся, бледнеет», и погода стоит холодная и прекрасная («Снова осень, и снова Москва»).

Но бывает так, что эмигрант попадает в страну, где нет любимых и привычных осенних пейзажей, и ему остаётся лишь вспоминать о российской осени и сетовать на «отсутствие осени».

Именно так озаглавила своё стихотворение Рина Левинзон, живущая в Израиле. Она с грустью спрашивает: «Тот листопад, куда он запропал?» — и хочет восстановить его вид по крупицам и возвратить «потерянную осень». В своих осенних стихах поэтесса пытается воссоздать «родной земли осеннее убранство» — ещё не погасшие листья и их светлое круженье и золотой хаос, застывшую сосну и отсвет пламени на рыжем платане, «две берёзовых тени на счастье» и «три кленовых листка на дорогу» («Сентябрь на Урале», «Всё лето ждала сентября», «Мне чудится осеннее наитье», «И будет ещё голубиная осень…», «Три кленовых листка…»). «Гармония осени», согласие с природой, «сладость сентябрей и октябрей» теперь кажется счастьем, но постепенно начинаешь замечать признаки осени и на другой земле: зелёный луч сосны и серебристый свет над сливой, голубую сеть дождей, «шелест листьев, вздох корней и шорох крыл над нашей крышей» («Три цвета осени моей»).

Воспоминаниям предаётся и другая русско-израильская поэтесса Сара Погреб, у которой в заброшенном парке «осень дорожку мела» и «расхристанный клён» осенял крылом, а в Москве уже в начале октября сеялся из «волокнистых туч» снежок сквозь сито, но слякоть не исчезала. Если там осенний запах был как у вина и сизый воздух «терпковат, с горчинкой, но сладок», то здесь осень пахнет весною, распахнут простор, и трава зеленеет «от напившихся корней» («Обнажился холмистый рельеф», «А у нас вот так»).

В ностальгических стихах эмигрантов третьей волны иной раз слышится опасение, не являются ли «отражение дерева в омуте» или жалобы на осеннее одиночество «повторением пройденного», подражанием: «что-то чужую я струнку пощипываю, что-то чужое несу». Вы не припомните, «это откуда, с кого?» — вопрошает Л. Лосев, но надеется, что жалость к осинке за гимнастёрку её беззащитную — это не заимствование, ибо «так подражает осине дрожание / красной аорты моей» («Подражание»).

Исследователь пейзажных образов в русской поэзии М.Н. Эпштейн выделяет четыре этапа в развитии лирической натурфилософии: «теологический» — XVIII в. (Ломоносов, Державин, Карамзин), «трагический» — XIX в. (Баратынский, Тютчев), «утопический» — первая половина XX в. (Заболоцкий) и «экологический» — вторая половина XX в. Эти этапы нашли отражение и в изображении осенней природы. В русской лирике существовали пейзажи одические и меланхолические, сентиментальные, «бурные» и «унылые» романтические, возвышенные и полемически «низкие» и «серые», разнообразные реалистические, символические и мистические, «стихийные» и

«тихие», лирические и эпические.

Интересно проследить многообразие эпитетов к слову «осень» в стихах российских поэтов: румяная (Державин), золотая и поздняя (А. Пушкин), неоднократно повторявшиеся в дальнейшем; пленительная и ненастная (Баратынский), первоначальная (Ф. Тютчев), замирающая пышно (А. Фет), мёртвая (А. Апухтин) и мертвящая (Е. Ростопчина), славная (Н. Некрасов) и чудная (С. Надсон), седая и суровая (А. Блок), бледная и холодная (А. Белый), злая (О. Мандельштам), пустая (Г. Иванов); смуглая, небывалая, весенняя, плодоносная, заплаканная, трагическая (А. Ахматова); лунная, золотеющая, безлиственная (С. Есенин); звонкая и жестокая (А. Твардовский), рудая (П. Васильев), цветная (С. Маршак), морская (Э. Багрицкий), жаркая (Л. Мартынов), последняя (Н. Рубцов), великая (Д. Самойлов), необычайная (М. Луконин); умная, печальная и простая (Е. Винокуров), великодушная (М. Петровых), царская (Б. Окуджава), дождливая (К. Ваншенкин), старинная (Ю. Кузнецов), тоскливая и жёлтая (В. Куприянов), сухая (Н. Моршен), мокрая и безлистая (Сопровский), голубиная и слёзная (Р. Левинзон), ветхая (Лосев), огнепалящая (С. Кублановский), нехмелеющая (Б. Кенжеев). Это путь «осенних эпитетов» длиною более чем в 200 лет.

Многие поэты XIX — XX вв., начиная с Пушкина, участвовали в создании национального пейзажа, отмечая его характерные черты и сравнивая северную и южную природу. И до наших дней осень нередко воспринимается как чисто российское время года («Доказано, что равносильна судьбе осень в России» — Е. Бунимович). Однако в последние десятилетия осенние пейзажи географически расширились, захватив другие страны и материки, по мере того как россияне всё больше осваивают не только русские просторы, но и мировое пространство. Возможно, в недалёком будущем в русской поэзии откроются новые горизонты, и мы вместе с перелётными птицами перенесёмся в иные края и земли и, наконец, поймём, что «плач осенний» значит.

2010

«Вьётся ласточка сизокрылая…»

О домовитая ласточка!

Г. Державин

Люблю, забывши всё кругом,
Следить за ласточкой стрельчатой
Над вечереющим прудом.

А. Фет

Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зелёной.

О. Мандельштам

Согласно русским народно-поэтическим воззрениям на природу образ ласточки связан с приходом весны («Где ласточка ни летает, а к весне опять прибывает»). Отсюда фразеологизм «первая ласточка» (ранняя вестница какого-то явления), поговорка «первой касатке не верь», пословица «Одна ласточка весны не делает». На эту пословицу ссылается, раскрывая её смысл, И.А. Крылов в своей басне «Мот и ласточка»: «предтеча тёплых дней», прилетевшая слишком рано, замёрзла на снегу.

В истории русской поэзии первая ласточка появилась у Державина («Ласточка», 1792 — 1794). О на была описана красочно и подробно: красно-белая грудь, «колокольчиком в горлышке бьёшь», сидишь на гнёздышке, трепещешь крылышками, щебечешь и поёшь. Поэт любуется домовитой птичкой и, наблюдая за её полётом, прибегает к разным глаголам — вьёшься по воздуху, даёшь смелые круги, стелешься долу, несёшься, плывёшь в небе, реешь, как молния. Ей можно позавидовать, так как она сверху видит всё многообразие мира: и «лета роскошного храм», и чёрные бури, и приход скучной осени. Автор ласково именует её птичкой, певичкой, касаточкой и летней гостьей. Зимой, как он думал, ласточки прячутся в «бездны подземные», там впадают в спячку и лежат во мраке

бездыханными, хладными, как лёд. А весной пробуждаются от «смертного сна». Стихотворение завершается параллелью:

Душа моя! гостья ты мира:
Не ты ли перната сия?
Воспой же бессмертие, лира!
Восстану, восстану и я…

А в стихотворении «На смерть Катерины Яковлевны» (1794) «ласточка сладкоголосая» ассоциируется с образом рано умершей любимой жены (см. народную примету «Ласточка в окно влетит — к покойнику»).

О ты, ласточка сизокрылая!
Ты возвратишься в дом мой весной;
Но ты, супруга милая,
Не увидишься век уж со мной.

Так, державинская ласточка оказалась включённой в два параллелизма: ласточка как летняя гостья — и душа как гостья мира, бессмертная в поэзии; ласточка, вернувшаяся весною, — и возлюбленная, ушедшая навсегда.

Последующие поэтические поколения будут воспринимать Державина как певца ласточки, а иногда, стараясь не подражать ему, вступать с ним в состязание. К примеру, в XX в. В. Ходасевич поместит Державина в «садах, за огненной рекой», с ласточкой (а Катулла — с воробьём). А наша современница Елена Игнатова припомнит державинскую «домовитую» ласточку, которая, как смерть, «каждому сору и мимо-летящему трепету крылышек ведает место и вкус» и настигает наших любимых («Памяти друга», 1975).

В XIX веке ласточки в основном встречаются либо в жанрах песни и романса, где пташки щебечут про весну и зовут любовь, а герои прощаются и расстаются навек — И. Дмитриев «Тише, ласточка болтлива…», А. Дельвиг «Русская песня» («Собирались пташечки..») и «Романс» («Что вьёшься, ласточка, к окну…»), Н. Греков «Русская песня» («Вьётся ласточка / Сизокрылая / Под моим окном / Одинёшенька»), А. Майков «Ласточка примчалась / Из-за бела моря» (из цикла «Новогреческие песни»); либо упоминаются как «живые детали» весеннего и летнего пейзажа: «Уж ласточки, кружась, над крышей щебетали» (А.К. Толстой), «И ласточки летают так отрадно» (И. Тургенев), «И одинокая звезда, и ласточка» (Огарёв), «Над прудом реют ласточки» (Н. Некрасов),

«Пророчат ласточки свободу и покой» (А. Апухтин). Напомним также пушкинское сравнение Ольги из «Евгения Онегина» с ласточкой («Ольга к ней, / Авроры северной алей / И легче ласточки, влетает») и лермонтовские описания ласточкиных полётов, увиденных глазами романтических героев: Арсений, вздыхая о прежних днях, когда он жил одной жизнью с природой, следит, как резвая ласточка то вверх, то вниз «кидалась с дивной быстротой и в щели пряталась сырой, то, взвившись на небо стрелой, тонула в пламенных лучах» («Боярин Орша»), а Мцыри замечает, как ласточки перед дождём «волны касалися крылом». У позднего Кюхельбеккера именно ласточка, не «ворон степной», как у Лермонтова, символизирует свободу: «Зачем же родился не птицею ты? Да, ласточкой, лёгкой касаткой» («Счастливицы вольные птицы», 1846). И, конечно, все помнят хрестоматийное «Травка зеленеет, / Солнышко блестит, / Ласточка с весною / В сени к нам летит» А. Плещеева (переложение стихотворения неизвестного польского автора).

Развитие державинской темы ласточкиной «домовитости» обнаруживаем у А. Майкова «Ласточки» (1856) и у И. Никитина «Гнездо ласточки» (1856). Первая вещь тоже вошла в школьные хрестоматии («Мой сад с каждым днём увядает») — две ласточки весело хлопотали, строя гнездо, и растили птенцов, А осенью «полетели летуньи», и их гнездо опустело. В конце звучит грустный возглас: «Они уж в иной стороне далеко, / О, если бы крылья и мне!» Никитинское «Гнездо ласточки» мало известно. Половину текста занимает повествование о старом мельнике и его заброшенной мельнице. Под её крышей свила гнёздышко певунья ласточка, которая, как это характерно для Никитина, включена в с оциальную а тмосферу: « Поёт, п ока н е в ыгнали, / Ч ужой-то кров — не свой», терпит нужду и в холодные, тёмные ночи прячет головку под крылышко и спит под стук и гром. Этой ласточке, в отличие от майковских, совсем не весело, и её заботы очеловечены. Как отмечал Некрасов, «с окружающей нас нищетою здесь природа сама заодно».

А вот Фет бросил на ласточек не социальный, а философский взгляд — «Ласточки» (сб. «Вечерние огни», 1885). Вначале автор провозглашает своё знаменитое самоопределение «природы праздный соглядатай», потом наблюдает за летающими над прудом птицами и высказывает опасение, как бы их «молниевидные крыла» не задели водную поверхность. Из возможного соприкосновения ласточек с чуждой стихией рождается невероятная аналогия с поэтическим вдохновением.

Не таково ли вдохновенье

И человеческого Я?
Не так ли я, сосуд скудельный,
Дерзаю на запретный путь
Стихии чуждой, запредельной
Стремясь хоть каплю зачерпнуть?

Способен ли художник силой своей творческой фантазии проникнуть в запредельные сферы? Вопрос остаётся без ответа.

Через несколько лет фетовскую картинку с летающими над водой ласточками (но без философского подтекста) повторит молодой И. Бунин: «Ясным утром на тихом пруду / Резво ласточки реют кругом, / Опускаются к самой воде, / Чуть касаются влаги крылом…» («На пруду», 1893).

В начале XX столетия на некоторое время из русской поэзии «ласточки пропали». Старшие символисты вообще мало внимания обращали на птичье царство, а младшие предпочитали вещих и символических птиц. А. Блок как-то разглядел, что перед грозой «быстрый лёт касаток ниже»; А. Белый услышал «тревожный визг» ласточек, тонущих в бледнорозовом эфире; В. Иванов сравнил Эрота с орлом, жаворонком и ласточкой.

Редкие упоминания о ласточках у многих поэтов разных литературных течений выступают то в роли сравнений и метафор, то в качестве эстетического эксперимента: «И ласточки просвищут мимо / Американкою в окне» (М. Кузмин), «И прежние слова уносятся во мгле, / Как чёрных ласточек испуганная стая» (М. Волошин), «Как взглянули звёзды-ласточки», «щебетнули звёзды месяцу» (С. Есенин); «Лепил я твою душеньку, как гнездо касатка, / Слюной крепил мысли, слова слезинками» (Н. Клюев); «Когда у ласточек протяжное перо / Блеснёт, как лужа ливня синего, / И птица льётся лужей ноши, / И лёг на лист летуньи вес…» (В. Хлебников «Слово о Эль»); «Летит зелёная звезда сквозь тишину, / Как ласточка к окну — в счастливый дом» (Г. Иванов); «Ты так играла эту роль. / И, низко рея на руле, / Касаткой об одном крыле…» (Б. Пастернак).

У В. Маяковского ласточки являются образцом для подражания «бескрылой нации» — людям: обрести крылья и взмыть ввысь, создать летательные аппараты, обгоняющие птиц («оставляя и ласточку сзади»). А в поэме «Летающий пролетарий» (1925) медленно ползущие поезда уподобляются ласточке, поставленной на ноги, «чтобы она шла, ступая с ножки на ножку». Если Маяковский сопоставлял с ласточками лётчиков, то Н. Асеев — пловцов: «Рассекая вразлёт эту тишь, / ты ли — ласточкой — сверху летишь?» («Заплыв», 1926).

Совершенно другие ассоциации вызывают ласточки у И. Северянина: быстрая ласточка собирается в тёплые края, и её пугают красные кисти рябин («Трио диссона», 1909); плачет девочка, жалея птичку с «переломленными лапочками» («В парке плакала девочка», 1910); принцесса, «точно ласточка, в окно порхнула» («Поэза трёх принцесс», 1915); ласточка не похожа на синих птиц, за которыми мы «неустанно бежим» всю жизнь, строя воздушные замки («Узор на канве», 1923).

В. Ходасевич, прививший, по его словам, «классическую розу советскому дичку», продолжил фетовскую традицию, философски интерпретируя ласточкины порывы в небо («Ласточки», 1921). Можно ли увидеть ночь сквозь день? Ласточки напрасно рвутся прочь, пытаясь «прободать» прозрачную прочную плёнку, отделяющую день от ночи.

Не выпорхнуть туда, за синеву,
Ни птичьим крылышкам, ни сердцем подневольным.
Пока вся кровь не выступит из пор,
Пока не выплачешь земные очи —
Не станешь духом, жди, смотри в упор,
Как брызжет свет, не застилая ночи.

Но лишь для одного русского поэта образ ласточки стал постоянным, сопровождая его всю жизнь. Это был О. Мандельштам. В его ранних стихах мы видим сначала традиционное сопоставление души с ласточкой, совершающей перед грозою «неописуемый полёт» («Под грозовыми облаками…», 1910), затем «трепещущую ласточку» в символистском духе, которая в тёмном небе, при чёрном ветре чертит круг («Смутно-дышащими листьями…», 1911), и «длительные перелёты» птиц водным путём в Египет — «четыре дня они висели, не зачерпнув воды крылом» («От вторника и до субботы…», 1915).

Необычно выглядят ласточки в мандельштамовском отклике на революцию «Сумерки свободы» (1918). Как отмечает С. Аверинцев, «Ласточка, нежный и хрупкий образ души, свободы, поэзии, здесь является в иной, несвойственной ей, функции» («Судьба и весть Осипа Мандельштама» — Соч. Осипа Мандельштама в двух томах, т. 1, с. 40. — М., 1990).

Мы в легионы боевые
Связали ласточек — и вот
Не видно солнца; вся стихия
Щебечет, движется, живёт;

Сквозь сети — сумерки густые —
Не видно солнца, и земля плывёт.

Возможно, имелись в виду словесные баталии, в которых участвовали «мы», но в них не прояснялось, куда поворачивать руль странокорабля во времена «летейской стужи». И сам автор не ведал, «чего в стихах больше — надежды или безнадежности».

Позднее в «Летейских стихах» (1920) Мандельштам создаёт собственный миф о ласточке, опираясь на своё увлечение античностью, на «домашний эллинизм». В первом стихотворении «Когда Психеяжизнь спускается к теням…» Психея попадает в подземное царство богини Персефоны, там её встречает толпа теней и слепая ласточка «с стигийской нежностью и веткою зелёной» как воплощение любви и надежды. В римской мифологии ласточка — это птица, посвящённая Венере, а также аллегория весны (Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 285). Мандельштам отправляет её в мир мёртвых, на берег Стикса — она жива и нежна, но слепа. Далее следует продолжение темы в «Ласточке», где образ слепой ласточки связан не с Психеей, олицетворением жизни и души-беженки, а с поэзией — поэтическим словом и мыслью: «Я слово позабыл, что я сказать хотел, / Слепая ласточка в чертог теней вернётся / На крыльях срезанных с прозрачными играть», «И мысль бесплотная в чертог теней вернётся», «Всё не о том прозрачная твердит, / Всё ласточка, подружка, Антигона…». Но слепая ласточка вдруг оборачивается мёртвой.

Ещё раз мотив живой-мёртвой ласточки возникнет в стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена…» (1920), отразившее впечатления от оперы Глюка «Орфей и Эвридика» и ощущение, что весна бессмертна, что вечно звучит ария «Ты вернёшься на зелёные луга». И, может быть, растает снег и оживёт ласточка: «И живая ласточка упала / На горячие снега». В этих пронзительных словах (сплошные ударные «а») переданы и боль, и радость, «хрупкое веселье русской культуры посреди гибельной стужи русской жизни» (С. Аверинцев). Так отдалённо, чуть слышно аукнулась у Мандельштама державинская аналогия — ласточка и мысли о смерти и бессмертии.

Не менее важная ипостась мандельштамовской ласточки — её связь с внешним и внутренним обликом знакомых ему, реальных женщин (и это тоже державинская традиция). Она фигурирует в стихах, адресованных А. Ахматовой (ласточка «отвязала мой челнок» — «Что поют часы-кузнечик…», 1918), О. Арбениной («Серой ласточкой утро в окно постучится» — «За то, что я руки

твои не сумел удержать…», 1920), О. Ваксель («И твёрдые ласточки круглых бровей» — «Возможна ли женщине мёртвой хвала?», 1936)

Вероятно, не без мандельштамовского влияния «залетели» ласточки в поэзию А. Ахматовой и М. Цветаевой, которые внимательно читали его стихи и подчас вступали с ним в поэтический диалог, а Цветаева называла его молодым орлом, лебедем, воронёнком. В ахматовской поэме «У самого моря» (1914) умирающему царевичу героиня кажется птицей, и он стонет: «Ласточка, ласточка, как мне больно!» И сама поэтесса будет сравнивать себя со свободной ласточкой («Теперь никто…», 1916). А в позднем творчестве напишет: «Там ласточкой реет старая боль» («Путём всея земли», 1940) и пообещает не смущать людей после своей смерти «ни ласточкой, ни клёном, ни тростником» («В 40-м году»), а в «Полночных стихах» (1963) о радостях давно прошедшей любви скажет так: «Днём перед нами ласточкой кружилась, / Улыбкой расцветала на губах».

И у Цветаевой первые ласточки тоже появились в 1914 г. и тоже в связи со смертью: прилетели они в марте и принесли с собой «детский лепет», а в ноябре «сизокрылые касатки — за моря» и малютку унесли с собой («Его дочке»). И также будет именовать себя ласточкой (и Психеей): «Возлюбленный! Ужель не узнаёшь? / — Я ласточка твоя — Психея!» («Не самозванкой я пришла домой…», 1918). Для Цветаевой, как и для Ахматовой, ласточка несёт с собой молодость, и волю, и любовь.

Без слов и на слово —
Любить… Распластаннейшей
В мире — ласточкой!

(1922)

Скоро уж из ласточек — в колдуньи!
Молодость моя! Простимся накануне…

(1926)

Правда, есть в цветаевской поэзии и вовсе непривычная, странная метафора «ласточки интриги»: «Ночные ласточки Интриги — / Плащи, крылатые герои / Великосветских авантюр…» (1918).

Если среди цветаевских ласточек преобладают метафорические, то у В. Набокова (поэтический псевдоним Сирин

— «птичье прозвище моё») реют реальные, но очеловеченные птички, рассказывающие «иноку ласковому» о своих полётах над монастырём, об осеннем перелёте в Царьград и Назарет, о возвращении обратно, на север, в апреле.

И, не понимая птичьих
маленьких и звонких слов,
ты нас видишь над крестами
бирюзовых куполов.

(«Ласточки», 1920)

А другая ласточка была увидена на мосту и герои клялись запомнить её навсегда: «И как мы заплакали оба <…> Как вскрикнула жизнь на лету…» («Ласточка» из романа «Дар»).

В революционную и советскую эпоху стихотворцам долгое время было не до пейзажей и птиц. Как заявлял Н. Тихонов, «я вовсе не птичий поклонник», хотя иногда и прибегал к «птичьим» сравнениям: «Пусть мысль, как ласточка на круче, / Трепещет радужным крылом» (1916) и «чертит ласточка кольцо ему» — в обрисовке Гуинплена, «человека, который смеётся» (1919). У Э. Багрицкого в «Тиле Уленшпигеле» (1921) «свист ласточек сливается с ворчаньем кастрюль и чашек на плите». И. Сельвинский увидел ласточек на «телеграфных струнах»: «Чёрные птички сидели подобные нотам на музыкальной строчке» («Записки поэта», 1925). К традиционному параллелизму (но с советской окраской) «подключил» ласточек М. Исаковский: «А как только ласточки к отлёту / Соберутся стройной вереницей, / Полетишь, помчишься на работу / В шумную далёкую столицу», но этой осенью они улетели без тебя, потому что тебя убили кулаки («Памяти И.», 1925).

С темой любви — в духе русской поэтической традиции — ассоциируется образ ласточки в стихах О. Берггольц. Птица задела крылом лирическую героиню, и ей почудилось, что её коснулся рукой любимый: «Ласточка, судьба моя… Точно крылья проросли / Там, где ты крылом коснулась» («Ласточки над обрывом»). Знаком долгожданной доброй вести становится рукотворная птичка в блокадном Ленинграде — «маленькую ласточку из жести я носила на груди»: «жду письма», но до сих пор не получила его («Ласточка», 1946). А вот Н. Асеев в «Письмах к жене, которые не были посланы» (1943) замечает в небе те же «детали», что до войны, и «также ласточки летали, только нет тебя со мной».

В период Отечественной войны ласточки напоминали о

мирной жизни, о родном доме. В 1944 г. были написаны два стихотворения, перекликавшиеся между собой, — «Стихотворение неизвестного солдата» А. Твардовского и «Ласточка» М. Исаковского. В первом описывалось, как в траншее весной поселилась ласточка, «не найдя родимой крыши на пожарище села». Но скоро начнётся наступление, и скучно станет «доброй жиличке» прилетать в «затихший дом». Во втором, несмотря на бои и гремевшую артиллерию, «ласточка уже взялась за дело и, хлопоча, гнездо себе вила». А люди говорили: «хоть и мала, а знает что к чему».

В русской поэзии второй половины XX в. изредка попадаются отдельные наблюдения за поведением ласточек. Удивляется их «повадке» Н. Заболоцкий: «Славно ласточка щебечет, / Ловко крыльями стрижёт. / Всем ветрам она перечит, но и силы бережёт» («Ласточка», 1958). И сопоставляет свою душу с касаткой, которая летит в далёкий край, плачет и стучится в другую душу.

Горько ласточка рыдает
И не знает, как помочь,
И с кладбища улетает
В заколдованную ночь.

С. Маршак обращает внимание на то, что прибрежные ласточки, «кружась, не смели залетать туда, где стонущие чайки садились на морскую гладь» («Стояло море над балконом», 1963). А у М. Алигер влюблённая женщина, «как ласточка в полёте, морских глубин касается чуть-чуть» («Ласточки», 1970).

Соединение реального и символического планов, как у Заболоцкого, находим и в стихах А. Тарковского. «Мать-весна, неряха городская» свесила ноги с моста и «первых ласточек бросает в пустоту» («Ранняя весна», 1958). «Всего дороже в мире птицы, звёзды и трава», «до заката всем народом лепят ласточки дворец», а в детстве «бабочки садятся нам на плечи, и ласточки летают высоко» (1968, 1976). В стихотворении «Ласточки» (1967) автор воздаёт хвалу птицам с «зоркими зрачками», живущим в горах и говорящим «по-варварски свободно», и просит их: «Вы спойте, как в дурмане, на языке своём одну строку мою».

В «Балладе о ласточке» (1967) Е. Евтушенко рассказана трогательная история о спасении ласточкиного гнезда с птенцами. Грубый, хамоватый крановщик, бывший детдомовец, пожалел птичку, которая, «крича, металась… со всхлипами», видя, что поднимается в воздух шифер с «живым, тёплым, пищавшим» гнездом. Герой осторожно опустил его на крышу

склада, и этим поступком смягчил сердце ранее отвергавшей его женщины. А в «Ласточке» (1968) Н. Рубцова описан грустный сюжет о гибели выпавшего из гнезда птенчика и горе его матери: «Ласточка рядом носилась, / Словно не веря концу», и рыдала. «Ласточка! Что ж ты, родная, / Плохо смотрела за ним?» Если у Евтушенко и Рубцова живут реальные птицы, то у Е. Игнатовой ласточка, которая «несёт фонарик света», но сама парит вслепую, олицетворяет «долгую любовь, не ждущую ответа» («Как зацветает время у виска…», 1969).

Однако большинство стихотворцев этих десятилетий, считая себя горожанами, признают, что «мало отдают внимания природе» (Е. Винокуров), что хотя и любят птиц весенних, но не знают их «по именам» (Д. Самойлов), что «птица — второстепенная деталь» (Ю. Левитанский) и вопрошают: «что за птичка? Как узнать? Где определители?» (Л. Миллер) или воображают: «Я подобна реющей / Над холмами синими / Птице, не имеющей / Собственного имени» (И. Лиснянская). Тем не менее ласточки всё-таки участвуют и в поэтических раздумьях, и в сближениях разных явлений и понятий, и в метафорах и сравнениях. К примеру, Н. Матвеева утверждает, что «нас ласточка петь научила», а её «песня проста и смирена, как синее небо» (сб. «Ласточкина школа», 1973). Е. Игнатова видит в слюне ласточкиного гнезда аналог «неутолимой любви материнской», что скрепляет свод небес («Я на улицу выйду», 1974). А Л. Мартынов усматривает в «ласточкиных гнёздышках», где «клопы гнездились под карнизом», совмещение добра со злом («Ласточкины гнёзда», 1980). А. Вознесенский соотносит влетевших в его окно трёх замёрзших в майскую метель ласточек с тремя томиками своих сочинений: «И вот сигнал, что кто-то их / там прочитал в мирах бездонных / и мне отправил три своих…» («Ласточки», начало 80-х годов). Для Б. Ахмадулиной крылья ласточек тесно связаны с «глушью наших мест и странствий кругосветностью» («Лебедин мой…», 1987). А И. Лиснянская мечтает о «ласточкиных крыльях дуновенье» хотя бы между строк («Довольно этого…», 1994).

Необычен образ «цепной ласточки» в одноименном стихотворении Б. Слуцкого. Слышится звон — это звенит стальными цепями ласточка. Её темница светла и «сиятельна (не тесная клетка), но и у сияния есть границы: «Летишь, крылом упрёшься и — стена!» Лишь к концу текста мы понимаем, что «трижды птица» прикована к Земле: «ей до смерти приходится ютиться здесь, / в сфере притяжения земной».

Более привычны сопоставления между человеческим и птичьим мирами: «И быстро, как ласточки, мчался я в майском

костюме» (Н. Рубцов), «но истина в одном, что вся в соблазнах моя Психея, ласточка, душа» (Е. Винокуров — вторит Мандельштаму и Цветаевой), «ты ласточкой летишь» — в платье (А. Кушнер), как ласточка с грозой в обнимку, ещё метался голос твой» (И. Шкляревский), «Она на сердце берегла, как белых ласточек, ладони» (Д. Самойлов), «Словно ласточкин хвост, за кормою разделяется надвое след» (Н. Моршен). Но бывают иной раз экспериментальные случаи — «ласточка, душа твоих тенет» (В. Соснора); «как треугольные пловчихи», «как синее письмо», «как бог Гермес», «как чьи-то мысли дальние» (А. Вознесенский).

Среди современных поэтов самым большим любителем ласточек является, пожалуй, А. Кушнер. Его изумляет «лёгкая суть» одуванчиков, ласточек, трав и бесконечная старомодность «тучки, ласточки, души» — «я привязан, ты — свободна» (60-е г.). С помощью птиц ведётся переписка между влюблёнными в европейском романе («ласточки в клюве могли занести, обогнав корабли, в Корнуэльс из Ирландии волос»), а н ынче напрасно ж дешь п исьма: « Или ласточек нет, дорогая?» («Чётко вижу — XII век», 1967). Орнитологу, «рискующему ласточку окольцевать», поэт желает узреть в неземной мгле тень «с колечком знакомым» (1984). Случается, что ласточки напоминают о прошлых бедах и обидах, о мучительном чувстве вины: «Пролетает, пища, / В небе ласточка, крик её жалобный память взъерошит» («Есть два чуда, мой друг…», 1987). Соседство ласточек может вызвать мысль о самоубийстве: «Как мы в уме своём уверены, / Что вслед за ласточкой с балкона / Не устремимся злонамеренно…». В каком состоянии совершает человек этот шаг? «Безвольно, страстно, исступлённо, нарочно, нехотя, рассеянно, полусознательно, случайно…». И что вообще отделяет ум от безумия? Кто может ответить на сей роковой вопрос?

За тенью с яркой спинкой белою
Шагнул бы, недоумевая,
С безумной мылью — что я делаю? —
Последний, сладкий страх глотая.

(«Как мы в уме своём…», 1984)

Влетает ласточка и в кушнеровский сон о русских поэтах, беседующих за столом в саду: «И последняя ласточка наискосок / Пронеслась, чуть не врезавшись в нас» («Мне приснилось…», 1994). А в посвящении И. Бродскому «Я смотрел на поэта…» (1998) автор подчёркивает, что тому по душе был ястребиный крик (см. «Осенний крик ястреба»), в то время как ему больше

нравятся ласточки: «Мне-то нравятся ласточки с голубою / Тканью в ножницах, быстро стригущих дальний / Край небес».

На самом же деле Бродский не отдавал предпочтения ястребам, и в его стихах «гнездится» великое множество птиц, в том числе такие редкие в поэтическом употреблении, как баклан, сыч, стервятник, удод, коноплянка, перепёлка. Есть у него и ласточки, которые вьются в небе, ныряют за карниз, одна похитила «твой локон для гнезда», женские «брови, как крылья известных птиц» (намёк на мандельштамовский образ), а август назван «месяцем ласточек и крыш». Когда-то М. Цветаева горевала о своём близком превращении из ласточки в колдунью, а у Бродского пассажир электрички читает «книгу о превращеньях красавиц в птиц», вначале в ласточек, потом в цаплей и дроф (« Из Парменида», 1987).

Если И. Бродский свою «Речь о пролитом молоке» (1967), где нет ни слова о молоке, заканчивает вьющейся в небе ласточкой, то Ю. Мориц целое стихотворение строит на парадоксальной просьбе к ласточке дать молока («Ласточка, ласточка, дай молока», 1980), затрагивая при этом самые важные составные части человеческого «я» — тело, сердце, мысли, чувства. Сначала их надо оживить: «Дай молока четыре глотка — / Для холодного тела, / Для тяжёлого сердца, / Для тоскующей мысли, / Для убитого чувства». Потом согреть материнской любовью: «Ласточка, ласточка, матерью будь, <…> не жалей свою грудь / Для родимого тела, / Для ранимого сердца, / Для негаснущей мысли, / Для бездонного чувства». И наконец преобразить их и пробудить к истинному предназначению.

Ласточка, ласточка, дай молока,
Полные звездами дай облака,
Дай, не скупись, всей душой заступись

За голое тело,
За влюблённое сердце,
За привольные мысли,
За воскресшие чувства.

Это ласточкино молоко сродни мёртвой и живой воде из русских народных сказок и способно не только воскресить человека, но и возродить его как личность.

Как видим, в русской поэзии ласточки способствуют раскрытию внутреннего мира человека, а подчас они имеют отношение и к социальной жизни общества. Так, в жестокую эпоху всеобщего угнетения даже ласточки пребывают в

«карантине» (Сара Погреб «Когда становилось мне плохо…», 1990). А Н. Берберова в «Детской песенке о птицах» (1974) показывает судьбы соловья (в клетке), жаворонка (запечён в тесте) — и гения (на лесоповале) в страшные годы сталинского тоталитаризма.

Ласточка под облаками,
Ласточка в помойной яме
(она упала туда и захлебнулась в помоях).
… Мы всё это вместе сложили
И тысячу лет прожили.

Находится место для ласточки и в жанре философской миниатюры (в том числе и в форме верлибра): «Для ласточки — / п р и з е м л е н и е — / миг печали» (А. Ольгин), «Не будем уточнять сроков предсказанных событий, ибо / сказано: «Ласточка не запоёт раньше весны» (Л. Рубинштейн) (см.: Антология русского верлибра. М., 1991).

В известной монографии М. Эпштейна «Природа, мир, тайник вселенной…» Система пейзажных образов в русской поэзии» (М., 1990) отмечено 28 стихотворений о ласточках и перечислены имена Державина, Фета, Майкова, Мандельштама. Нам удалось обнаружить гораздо больше произведений и авторов, хотя думается, что тема этим не исчерпывается. А в статье Ирины Сурат «Три века русской поэзии. Ласточка» (Новый мир. 2006. № 11) анализируется несколько поэтических произведений о ласточках и показано, как с помощью этого образа авторы «выясняли свои отношения с вечностью» (Державин, Фет, Мандельштам, Набоков, Ходасевич, Заболоцкий). И сделаны следующие выводы: ласточка — «заветная птица в русской поэзии», «подруга поэтов, она уносит их на своих лёгких крыльях туда, откуда сама родом, — в те сферы, где живут вдохновение, любовь, вера, душа».

Хочется завершить наши «раскопки» «Последней ласточкой» (конец 70-х годов) Н. Моршена. Она ведёт исследовательский полёт, лепит воздушные замки, «и рыщет в поисках звёзды, и птичьих аэродинамик усовершенствует плоды». Автор вспоминает своих предшественников: три прожектора «скрестили огненные строчки» — Державин, Фет и Мандельштам — и убеждён, что поэзия воплощает и отражает и земное, и небесное — «молчанье звёзд и моря шум». Его ласточка «радостно и просто» летит к закату. А как человек ведёт себя на склоне лет своих? Что вызывает вздох в наш осенний час: «Жизнь? Смерть? Любовь? Быть может, Бог?» Кто знает?

Назвав своё стихотворение «Последняя ласточка», Моршен стремился развить тему, начатую Державиным и продолженную Фетом и Мандельштамом, и, может быть, даже поставить в ней точку, но вряд ли это возможно.

Без сомненья, «русских ласточек полёт» (Г. Иванов) продлится и в будущем. Пока ласточки будут весной возвращаться на Север, в родные края, они станут залетать и в русскую поэзию.

2010

Эпистолярный жанр в русской поэзии: «женские» письма

«О письма женщины, нам милой!»

Н.А. Некрасов

Дружеские и любовные послания были чрезвычайно распространены в русской поэзии XIX в., особенно в пушкинскую эпоху. Некоторые из них так и начинались: «Я к Вам пишу случайно…» (М. Лермонтов), «Уж ночь. Я к ней пишу. Окно отворено» (Я. Полонский), «Опять пишу тебе, но этих горьких строк / Читать не будешь ты…» (А. Апухтин), «Я Вам пишу, хотя тревожные сомненья / Мешают мне писать…» (С. Надсон).

Традиция поэтического эпистолярного жанра в XX столетии постепенно затухает, хотя иногда появляются целые циклы писем и посланий, например, у С. Есенина «Письмо деду», «Письмо к сестре», «Письмо к женщине», у В. Сосноры «Письма к тебе», у Б. Кенжеева «Послания». Обычно это обращения лирического «Я» к родным, друзьям, возлюбленным: «Писать ли Вам, что тайный пламень…» А. Блока, «Последнее письмо» И. Уткина, «Письмо» П. Васильева, «Ответ на письмо» Н. Рубцова, «Письма к жене, которые не были посланы» Н. Асеева, «Я тебе не писал…» В. Соколова, «В письме на юг» и «Письмо римскому другу» И. Бродского, «Письмо в Москву» Н. Коржавина, «Первое пуническое письмо» А. Сопровского, «Письмо к юноше» Д. Быкова. Но бывают и эпические послания от лица разных персонажей: мать пишет письмо сыну (С. Есенин «Ответ от матери»), дочери и сыновья пишут родителям (А. Твардовский «Письмо» и «Письмо к родным», М. Исаковский «Письмо по радио», К. Симонов «Письмо из Аргентины», Г. Горбовский «Письмо из экспедиции»); военные — бывшая жена (К. Симонов «Открытое письмо», Р. Рождественский «Письмо из бухты Н.»), читатель — писателю (А. Твардовский «Из письма»).

Встречаются и необычные послания. В стихотворении А. Кушнера «Человек привыкает…» (1974) автору каждый год присылает письма зима с «обещаньем бессмертья», но он ей не верит и не отвечает; а в «Конверте каком-то странном» содержится записка от каких-то неведомых природных существ, которые просят вглядываться зорче в ночной сад и различать их поодиночке. Д. Быкова интересует сам факт получения письма —

всё равно от кого и о чём: оно приносит «чувство дискомфорта», ожидание потрясений и разрушений, но если оно прочтено, то уже ничего не поделаешь («Письмо», 1995). Ну, а если письмо ещё не открыто и его «страшно прочесть», оно «набухает тревогой и счастьем»; «письмо-медитатор, тревожный сигнал», но пока неизвестно, что в нём таится, герою нравится это состояние неизвестности («Девочка с письмом», 2002).

Изредка стихотворцы-мужчины пытаются писать от имени женщин. После пушкинского письма Татьяны Лариной аналогичную попытку совершил А. Апухтин, добавив к женскому посланию мужской ответ с идентичным зачином — «Увидя почерк мой, Вы, верно, удивитесь», но с противоположным продолжением — «Я не писала Вам давно» («Письмо», 1882) и «Я никогда Вам не писал» («Ответ на письмо», 1885). Оба произведения с их мелодраматическим сюжетом долгое время пользовались популярностью у чтецов-декламаторов и читались с эстрады.

В XX в. «женские» письма придумывали В. Брюсов («Из письма») и И. Северянин («Письмо из усадьбы»), И. Уткин («Письмо») и М. Исаковский («Первое письмо»), В. Соколов («Её письмо»), И. Б родский («Письма династии Минь»), В. Куприянов («Письмо женщины»).

В данной заметке речь пойдет о посланиях, полученных поэтами от женщин, и о впечатлениях и переживаниях в связи с этим. И начнём мы с самого знаменитого «Сожжённого письма» (1825) Пушкина, послужившего образцом для последующих поэтических поколений. По «велению» автора письма лирический герой вынужден его сжечь: «Но полно, час настал. Гори, письмо любви!»

Как долго медлил я, как долго не хотела
Рука предать огню все радости мои.

С горестью и отчаянием он следит за процессом горения: листы вспыхивают, пылают, дымятся, кипит расплавленный сургуч, «тёмные свернулися листы» — и вот остался только лёгкий пепел.

Грудь моя стеснилась. Пепел милый,
Отрада бедная в судьбе моей унылой,
Останься век со мной на горестной груди…

Через три десятилетия мотив горящих писем неожиданно

возникает в лирике Н. Некрасова. Вначале он посвящает стихотворение «письмам женщины, нам милой» (1852), перебирая в нём старые письма, вспоминает прежние восторги при их чтении и советует не перечитывать их через годы.

Начнёшь с усмешкою ленивой,
Как бред невинный и пустой,
А кончишь злобою ревнивой
Или мучительной тоской…

(«О письма женщины, нам милой!»)

И пусть в этих письмах мало правды и проку, но не хочется бросить их в печку, ибо они — «поблекшие цветы с могилы погибшей юности моей». Это был один из первых опытов некрасовской любовной лирики, оттого так много в нём романтических штампов — душа унылая, пламя страсти, злоба ревнивая, мучительная тоска, праздный лепет.

Два других стихотворения «Письмо» (1855) и «Горящие письма» (1877) являются в сущности двумя редакциями одного произведения и представляют собой отклик на размолвку поэта с А.Я. Панаевой, во время которой она сожгла свою переписку с ним. Первый вариант (в виде незавершённого отрывка) более эмоционален и романтичен: «Плачь, горько плачь!», «Поэзии роскошные цветы — / Благоуханней молодости ясной!», «Прошедшее поругано жестоко». Второй — более спокоен и описателен, но несколько строк повторяются, в том числе антитеза злоба/любовь: «та рука со злобой их сожгла, / Которая с любовью их писала!» Если в ранней редакции утверждается, что письма «навеки погибли, как любовь, которая их сердцу диктовала», то в поздней высказывается сомнение в гибели любви: «Уж не горит ли с ними и любовь..?» Сомнению подвергается и первоначальное заявление о лжи и правде: жизнь скорее всего назовёт эти письма лживыми, так как вера в них давно поколеблена. Но прошло двадцать лет, и поэт теперь понимает, что жизнь так и не доказала ни правдивости, ни лживости их. Уже в начальном варианте были намечены определённые черты характёра героини, проявившиеся в её посланиях — непричастность «корыстному волненью», поэтичность, ясная молодость, искренняя любовь и вспышки злости. В окончательном тексте подчёркнуты свободолюбие, решительность, дерзость, с которой она не только сжигает письма, но идёт по жизни.

Но ты идёшь по лестнице крутой
И дерзко жжёшь пройдённые ступени!..

И себя включил автор в лирический сюжет: «И не как раб упал я на колени», т.е. встал рядом и наравне с возлюбленной, сделавшей свободный выбор.

Назвав своё стихотворение «Горящие письма», Некрасов, возможно, и не помнил пушкинское «Сожжённое письмо», но как будто отталкивался от него, заменив романтически-возвышенное «Гори, письмо любви!» повествовательно-прозаическим «Они горят», отказавшись от прежнего всплеска эмоций: «Плачь, горько плачь!» И не герой сжигает письма, а героиня. И вместо процесса горения передано содержание писем и характер той, что их писала. Стихотворение обрывается на высокой драматической ноте — на предчувствии роковых последствий: «Безумный шаг!.. быть может, роковой…», словно перекликаясь с печальными раздумьями об унылой и горестной судьбе, которыми заканчивалось «Сожжённое письмо».

Вслед за первыми некрасовскими «письмами» были написаны в один год (1858) два стихотворения — Н. Огарёва «Твоё письмо меня нашло…» и А. Апухтина «К пропавшим письмам». Если огарёвское в основном описывало состояние души и тела автора («в хандре, унылый, больной»), а письмо, пахнущее «жизнью благодатной», смягчило его страдания, как «сердечной песни голос внятный»; то в апухтинском были выражены чувства человека, часто перечитывавшего «заветные листы», которые он бережно хранит. В особенности дорого ему одно письмо, написанное любимой рукой, в котором было много раскаяния и слёз. И сам герой рыдал над ним: «Я оболью тебя слезами» (почти по-пушкински «Над вымыслом слезами обольюсь»). Однако письма пропали, неведомо, где они, у кого, и вернутся ли когда-нибудь к своему хозяину.

…Один в тиши ночной
С пустой шкатулкою сижу я,
Сгоревшая свеча дрожит передо мной,
И сердце замерло, тоскуя.

Мотив «сожжённого письма» органически вплёлся в романсовую поэтику. Одна из строф романса А. Бешенцова «Вам не понять моей печали» построена именно на нём: «Вам не понять моей печали, / Когда трепещущей рукой / В порывах гнева не сжигали / Письма подруги молодой».

Отзвуки «пропавших писем» Апухтина слышатся в раннем стихотворении А. Блока «Старые письма» (1899): «Вот они, грустные, полные страсти / Или любви без границ / Письма…»

Так и дрожат на страницах забытых,
В этих поблекших листах
Слёзы немые, — без счастья пролитые, —
Горе я видел в очах…

А в финале звучит ряд безответных риторических вопросов: «Что мне былое? Отблески счастья, / Отзвук погибшей неведомой власти? Разве я стану молчать?»

Ещё два женских письма были «получены» двумя советскими поэтами — И. Уткиным «Ты пишешь письмо мне, моя дорогая…» (1943) и Д. Самойловым «Получил письмо издалека…» (60-е годы). Первое получает солдат на фронте, «в пылающий адрес войны», и ему становится теплее от ласковых слов, и он надеется возвратиться домой и вместе с любимой перечесть эти письма как летопись боёв и как «хронику чувств». Второе письмо, «гордое, безумное и женское», пришло к адресату слишком поздно — «между нами пролегли века», «выросли деревья, смолкли речи, отгремели времена». Но герой по-прежнему любит и просит защитить его.

Реки утекли, умчались птицы,
Заросли дороги, свет погас.
Но тебе порой мой голос снится:
Анна! Защити обоих нас!

То есть он верит, что она слышит его, и их связь нерасторжима, несмотря ни на что.

В 90-е г. мотив сожжённых писем возникает в стихотворении А. Дементьева «Сегодня я все твои письма порвал. / И сжёг». Как и его предшественники-классики, современный автор с болью смотрит на горящие письма и прощается с любовью. И хотя эти письма «печально и трепетно… давно отпылали в камине», он не хранит на груди «пепел милый» (как пушкинский герой), а бережет в душе «уголечек любви»: «А в сердце моём / Уголечек любви / Ещё освещал твоё имя!»

Вот те немногие примеры увиденных мужскими глазами женских писем, которые нам удалось отыскать в русской поэзии. Поэты находят в этих посланиях то признания в любви и «отблески счастья», то страдания и слёзы, то детский лепет или

пустой бред, то робость или гордость, то искренность или притворство. Как заметил один стихотворец: «Письма пишут разные: / Слёзные, болезные, / Иногда прекрасные, / Чаще бесполезные» (К. Симонов).

2011

«Вновь я посетил…»

Первооткрывателем мотива посещения знакомых мест в русской поэзии мы привыкли считать А.С. Пушкина с его хрестоматийным «Вновь я посетил…» (1835). Но мало кто знает, что толчком для создания пушкинского шедевра послужило написанное за год до него стихотворение Баратынского «Запустение» («Я посетил тебя, пленительная сень») о его приезде в родительское имение в Тамбовской губернии, где он родился и провёл детские годы. «Друг мечтаний и природы» идёт привычными с младенческих лет тропинками, хочет что-нибудь вспомнить — и не узнаёт ни «заветного дола», ни «прыгучих вод» пруда. Всё заросло, заглохло, разрушилось — беседка, мостик, грот. И в природе запах увядания и тления: неприветливо чернеют осенние нагие деревья, листья мёртвые, трава замёрзшая. Поэт думает о давно умершем отце и его далёкой могиле. И хотя память не сохранила отцовского образа, но чудится, что его дух пророчит встречу сына со «священной тенью» в иной стране, похожей на райские сады.

Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую несрочную весну,
Где разрушения следов я не примечу,
Где в сладостной тени невянущих дубров,
У нескудеющих ручьёв,
Я тень, священную мне, встречу.

Выбрав аналогичную тему — поездку в родные пенаты и сходный зачин — «Вновь я посетил», Пушкин сразу же вступает в полемику со своим собратом по перу: не романтическая «пленительная сень», а прозаический «тот уголок земли, где я провёл изгнанником два года незаметных» (ссылка в Михайловское в 1824 — 1826); не возвышенный александрийский стих (6-стопный ямб) в сочетании с 4-стопным, а драматический нерифмованный пятистопник, которым здесь же, в Михайловском, десять лет тому назад был написан «Борис Годунов». А начинается пушкинское стихотворение с укороченной строки, словно продолжение разговора, и заканчивается оборванным стихом: «Вновь я посетил…» — «И обо мне вспомянет». Разговорность интонации подчёркивается и отсутствием рифмы, и многочисленными переносами («три сосны / Стоят», «глядел / На озеро», «на границе / Владений дедовских»,

«мой внук / Услышит»).

Так же, как Баратынский, Пушкин подробно описывает окружающую местность: лесистый холм, синее озеро, отлогие берега, златые нивы, зелёные пажити, дорога, изрытая дождями; деревни вдалеке, мельница. Однако в отличие от Баратынского всё радует его глаз. И хотя прошло десять лет, и многое изменилось в его жизни, и сам он переменился, но «здесь опять / Минувшее меня объемлет живо, / И, кажется, вечор ещё бродил / Я в этих рощах». В этих описаниях нет-нет да и промелькнут то намеки на «иные берега, иные волны», то перекличка с «Медным всадником» (неведомые воды, убогий невод рыбака).

Если Баратынский обращался к памяти отца, то Пушкин горюет о другом близком человеке, тоже уже ушедшем из жизни, — о своей няне: «Уже старушки нет — уж за стеною / Не слышу я шагов её тяжёлых, / Ни кропотливого её дозора». Удивительно точно и конкретно переданы особенности её крутого, властного характёра: не шаркающие, семенящие шаги, а тяжёлые; не хлопотливая забота, а «кропотливый дозор», как на военной службе.

Принципиально иной финал в пушкинском «Вновь я посетил…». Баратынский мечтал о посмертной встрече с отцом в райских кущах — Пушкин же приветствует рождение новой жизни вначале в образе младой сосновой рощицы, а затем в лице своего будущего внука.

Теперь младая роща разрослась,
Зелёная семья; кусты теснятся
Под сенью их (трёх сосен. — Л.Б.), как дети. <…>
Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст <…>
Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Весёлых и приятных мыслей полон,
Пройдёт он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомянет.

Любопытно, что в черновиках Пушкина сохранился план ещё одного стихотворения (1835 или 1836 г.), где есть строка «Я посетил твою могилу», которая случайно отзовется через 20 лет, когда в 1856 г. одновременно появятся два новых «посещения»: одно трагическое — «Я посетил твоё кладбище» Н. Некрасова, а другое — идиллическое — «Золотой век» («Я посещал тот край

обетованный») А. Фета.

В первом не было описания ни кладбища, ни могилы, а были воспоминания о любимой женщине и о сложных взаимоотношениях между ею и лирическим героем, которого раздражал её весёлый, легкомысленный, беспечный нрав.

Ни смех, ни говор твой весёлый
Не прогоняли тёмных дум:
Они бесили мой тяжёлый
Больной и раздражённый ум.
Я думал: нет в душе беспечной
Сочувствия душе моей…

Прошли годы. «Подруга трудных, трудных лет» умерла. И теперь её облик является «светлей и чище», особенно в сравнении с нынешней спутницей поэта, и он винит себя, что не ценил тогда эту любовь, и видятся ему блистающие глаза, вьющиеся локоны, и слышатся слова «будь веселей!»: «И звонкий смех твой отдаётся / Больнее слёз в душе моей…».

«Золотой век» Фета входит в его цикл «Антологические стихотворения» и воскрешает античность, когда «розами и миртами венчанный под сению дерев благоуханной блаженствовал незлобный человек». Перед автором расстилаются такие же, как когда-то, картины: леса, долины, горные хребты и скалы, ручьи, закаты, волны Эгейского моря. Он воображает, что присутствует на празднике Вакха, где льётся вино, звучат тимпаны, хохочут вакханки, смирные тигры везут колесницу, весело махая хвостами.

Вино из рога бог с лукавым ликом
Льёт на толпу, сам весел и румян. <…>
У колеса, пускаясь вперегонку,
Нагие дети пляшут и шумят;
Один приподнял пухлую ручонку
И крови не вкусившему тигрёнку
Даёт лизать пурпурный виноград.

В XX в. тема посещения знакомых мест возродилась на новый лад в советской поэзии. На неё откликнется в связи с поездкой в родное село Константиново после долгого отсутствия С. Есенин в «Возвращении на родину» (1924), как бы напомнив о недавнем пушкинском юбилее, широко отмеченном по всей стране, «Я посетил родимые места…». Именно тогда Есенин признавался,

что его всё больше «тянет к Пушкину», но в то же время настаивал на своём особом, «степном пенье». И вот, подхватив пушкинский зачин и синтаксическую конструкцию «тот/та, где», молодой поэт превращает белый 5-стопный ямб в вольный и рифмованный и сразу же подчёркивает, что речь пойдёт не о дворянском поместье, а о деревне, где он вырос: «Я посетил родимые места, / Ту сельщину, / Где рос мальчишкой». И рисует не столько виды природы, сколько «бедный, неприхотливый» деревенский быт.

Если у Пушкина в «уголке земли» мало что изменилось за 10 лет, то Есенина на каждом шагу преследуют открытия, причём малоприятные (сгорел родительский дом; нет клёна, стоявшего под окном; не сидит на крылечке мать; взметнулась колокольня без креста»). И сама местность кажется ему незнакомой, разве что гора осталась прежней да кладбище с подгнившими крестами. И даже деда своего не узнаёт герой во встреченном на тропке старике.

Создавая в отличие от своих предшественников лиро-эпическое произведение (цикл «маленьких поэм»), Есенин включает в повествование и диалогическую речь — разговор с дедом: «Да!.. Время!.. / Ты не коммунист?» / «Нет!» / «А сёстры стали комсомолки. / Такая гадость! Просто удавись!» Далее следует встреча с матерью и младшими сёстрами: «Чем мать и дед грустней и безнадёжней, / Тем веселей сестры смеётся рот».

При всей своей любви к родимой стороне («готов упасть я на колени, увидев вас, любимые края», «я улыбаюсь пашням и лесам») поэт осознаёт, что всё вокруг переменилось, как и он сам: «Ах, милый край! / Не тот ты стал, / Не тот. / Да уж и я, конечно, стал не прежний», «Уже никто меня не узнаёт». Выросло молодое поколение — «здесь жизнь сестёр, сестёр, а не моя». Впору патетически воскликнуть вослед Пушкину: «Здравствуй, племя…». Но нет пафоса в отношении Есенина к молодёжи, а к себе — лишь самоирония.

И вот сестра разводит,
Раскрыв, как Библию, пузатый «Капитал»,
О Марксе, Энгельсе…
Ни при какой погоде
Я этих книг, конечно, не читал.

А заключительный иронический пассаж напоминает о пиетете русских классиков XIX в. перед Байроном (А. Пушкин «Другой от нас умчался гений», «властитель дум», певец моря; М. Лермонтов «Нет, я не Байрон, я другой…»), намекая на эпизод из

байроновской поэмы «Странствия Чайльд-Гарольда», в котором герой представляет себе, как вернётся домой, а его пёс вонзит клыки в своего хозяина: «По-байроновски наша собачонка / Меня встречала с лаем у ворот».

Снова пройдут десятилетия, и в начале 60-х годов XX в. будут написаны два произведения на тему «посещения». Одно — как продолжение традиций — Е. Винокуров «Я посетил тот город, где когдато…» (1961), другое — как их разрушение — И. Бродский «От окраины к центру» (1962). Винокуров вслед за Пушкиным использует 5-стопный ямб, но с рифмой и подчинительную связь «тот, где», а вслед за Некрасовым пишет о своей возлюбленной и её смерти.

Я посетил тот город, где когда-то
Я женщину всем сердцем полюбил.
Она была безмерно виновата
Передо мной. Её я не забыл.

Лирический герой, в отличие от некрасовского, винит в разрыве не себя, а её и отмечает противоречивость её внутреннего облика: «Она была и ласкова, и злобна, / Она была и лжива, и мила». Переживая смерть любимого существа, современный поэт не стремится всё понять и объяснить.

Я не решаю сложную задачу,
Глубинные загадки бытия.
Я ничего не знаю. Просто плачу.
Где всё понять мне? Просто плачу я.

Казалось бы, начало «От окраины к центру» Бродского подчёркнуто традиционно: «Вот я вновь посетил…» и нарочитое повторение наречий «снова», «опять», «вновь» («я опять прошептал», «вот я снова», «вот я вновь пробежал»), высокий поэтический слог с архаизмами (парадиз, аркадия, младенческие лары); жанр поэмы, как у Есенина. Но при этом категорический отказ от стихотворного метра всех предыдущих текстов (ямб) и выбор многостопного вольного анапеста с разбивкой на «столбик», ритмически раскованного и временами приближающегося к прозаической речи.

Вот я вновь посетил
эту местность любви, полуостров заводов,
парадиз мастерских и аркадию фабрик,

рай речных пароходов,
я опять прошептал:
вот я снова в младенческих ларах.
Вот я вновь пробежал Малой Охтой сквозь тысячу арок.

Вместо классического сельского пейзажа перед нами разворачивается урбанистический, в котором местность любви сопрягается с городскими предместьями и их многочисленными приметами: шоссе и река, трамваи и машины, кирпичные ограды, трубы и каменноугольный дым, новостройки, фонари и тысячи горящих окон, а невдалеке холмы, болота, редколесье, и «сосны глядят в поднебесье». Всё как было когда-то. «Вот я вновь прохожу» — и словно нету разлук: ты в яркокрасном кашне и в плаще стоишь на мосту. Но оказывается, что это чужая жизнь, и новые Адам и Ева встречаются под арками. От нас же остались только свет и тени, и наше появление бесплотно. А «ты» — то ли девушка, то ли юность: «Добрый день, моя юность. Боже мой, до чего ты прекрасна».

Неужели не я,
освещённый тремя фонарями,
столько лет в темноте
по осколкам бежал пустырями <…>
Неужели не я? Что-то здесь навсегда изменилось.

Если Пушкин приветствовал будущую жизнь, идущую ему на смену, а Есенин удивлялся переменам и с любопытством присматривался к молодому поколению, то Бродский здоровается с собственной юностью («Добрый день, вот мы встретились, бедная юность») и размышляет об обновлении всего сущего на земле: «Кто-то новый царит, / безымянный, прекрасный, всесильный…». А какова наша роль? Куда мы спешим? В рай, ад или во мрак? Лучше проходить по земле бестревожно, «невозможно отстать», но можно обгонять.

Это — вечная жизнь:
поразительный мост, неумолчное слово,
проплыванье баржи,
оживленье любви, убиванье былого,
пароходов огни
и сиянье витрин, звон трамваев далёких,
плеск холодной воды возле брюк твоих вечноширок.

Для Бродского вечная жизнь вмещает в себя всё — высокое и низкое, большое и малое, духовное и обыденное (от любви до брюк). И со всем этим он поздравляет себя: не только с прекрасными соснами, рекой и небом, но и утратами и «горькой судьбой» и чувствует себя чужим в этой новой реальности (как и Есенин когда-то) и тоже никого и ничего не узнаёт: «Не жилец этих мест», «никого не узнал, обознался, забыл, обманулся», но никого в этом не обвиняет.

В отличие от Есенина, влюблённого в родной край, Бродский не уверен в своей привязанности к отечеству: «Дорогая страна, / постоянный предмет воспеванья, / не любовь ли она? Нет, она не имеет названья». Более того, он готов отречься от неё, ибо ничего ему не надо: «Слава Богу, что я на земле без отчизны остался». Не предчувствие ли это? Поэт то жаждет повторений и настойчиво твердит — сколько раз, сколько лет, столько лет; то сознаёт, что вернуться назад нельзя («Значит, я никуда не вернулся»).

Сколько раз я вернусь —
но уже не вернусь — словно дом запираю,
сколько дам я за грусть от кирпичной трубы и собачьего лая.

В этом финале слышится, вероятно, случайно отзвук есенинского «Возвращения на родину», в конце которого также раздаётся собачий лай.

Так, двигаясь «от окраины к центру» в реальном и символическом пространстве, Бродский ведёт читателя от личного и частного к глобальным проблемам бытия, а от центральных фигур российской словесности к убеждению в неповторимости своего «я». Быть может, молодому поэту хотелось не только внести свою лепту в знаменитый мотив, но и «закрыть тему», завершить её или, говоря его словами, «запереть дверь». Удалось ли ему это? Трудно сказать…

Во всяком случае после Бродского мотив «посещения», если и возникает в русской поэзии, то явно в «разрушенном» виде, когда даже глагол «посетить» исчезает из текста. Таково стихотворение Л. Лосева «И наконец остановка «Кладбище» (1981), в котором, отталкиваясь от некрасовского «Я посетил твоё кладбище…» (сохранив ударение на втором слоге), автор не просто навещает могилы деда и отца, но и пытается отыскать свою рядом с ними, потому что обещал сюда вернуться, как некогда Бродский — на Васильевский остров.

Как же, твержу, мне поставлен в аллейке

памятник в виде стола и скамейки,
с кружкой, поллитрой, вкрутую яйцом,
следом за дедом моим и отцом.

Но нищий, сидящий у ворот, не пускает героя, заявляя, что нет его места в аллее, нет ни ограды, ни куста сирени, ни фотографии, ни креста. Насмешливая концовка («Словно я мистер какой-нибудь Твистер» — дань детским «антибуржуйским» стихам С. Маршака; нищий, издеваясь, берёт под козырёк) подтверждает вывод о невозможности не только вернуться в родные пенаты, но даже посетить их — чужаку, оторвавшемуся от своих корней: «я же ваш» — увы! нет.

А вот А. Кушнер дважды обращается к этой теме — в «Посещении» (1981) и в «Увидев тот коттедж …» (2000). В первом повторяется привычный зачин «Я тоже посетил / Ту местность, где светил / Мне в молодости луч…». И, как Есенин, автор не узнаёт «лик земли» — нет никаких примет и следов: «Кто б думал, что пейзаж / Проходит, как любовь, / Как юность, как мираж…» .

Во втором поэт обходится без традиционного вступления «Я посетил», хотя и сохраняет оборот «тот, где» («Увидев тот коттедж, где жили мы с тобой…») и ямбический размер (в отличие от Бродского и Лосева). Неоднократно повторяя как заклинание «увидев тот коттедж», поэт припоминает, какой была «ты» и «те», которые несколько лет назад были живы, и некоторые приметы пейзажа тех мест — море, ветер, раскидистые кедры. Как и Бродский, Кушнер видит не призраки ушедших, а тени прежних себя и тебя, оставляя их в прошлом: «Живите там без нас». Воображаемое посещение (он так и не зашёл в коттедж — струсил) завершается обращением и к грядущему, и к нынешнему дню, и к далёким, минувшим временам — к вечному мифу об Одиссее:

… может быть, тогда, как на Итаке,
Увидев тот коттедж, я справлюсь со своей
Сегодняшней тоской и улыбнусь во мраке.

Не замечаете ли вы здесь чуть слышного пушкинского отголоска: потомок во мраке ночи в приятном расположении духа вспомнит предка, как кушнеровский герой себя прежнего?

Не означают ли в сущности «непосещения» Л. Лосева и Кушнера завершение традиции стихов на тему: «Вновь я посетил»? Кто знает…

2011

Качели в русской лирике

Кто из нас в детстве и юности не качался на качелях? Но мало кто способен спустя десятилетия, в старости написать о них так живо, ярко и взволнованно, как это сделал А. Фет в своём стихотворении «На качелях» (1890): «На доске этой шаткой вдвоём / Мы стоим и бросаем друг друга». А было ему тогда 70 лет, но от его стихов «веет свежестью и молодостью», и когда поэта спросили, как это у него получается, «он ответил, что пишет о любви по памяти» (Маймин Е.А. А.А. Фет. М., 1989. С. 135). Самое удивительное, что это не столько воспоминание о прошлом, сколько сегодняшние, сиюминутные переживания: и страх перед падением, и восторг полёта — всё дано в настоящем времени.

И чем ближе к вершине лесной,
Чем страшнее стоять и держаться,
Тем отрадней взлетать над землёй
И одним к небесам приближаться.

Автор понимает, что эта забава опасна, и сравнивает её с жизнью:

Правда, это игра, и притом
Может выйти игра роковая,
Но и жизнью играть нам вдвоём —
Это счастье, моя дорогая!

Возлюбленной (Марии Лазич) уже давно нет в живых, однако сердце постаревшего поэта по-прежнему горит и любит, и чувства его ничуть не потускнели. К тому же Фет с большой остротой воспринимал каждый миг и одновременно «чувствовал в живом мгновении отблеск вечности, и эту связь мгновения и вечности выражал в поэтических образах» (Ковтунова И.И. Очерки по языку русских поэтов. М., 2003. С. 82).

Пройдёт несколько лет, и русские символисты назовут Фета импрессионистом и откликнуться на некоторые его темы и мотивы. Они объявят его «своим прямым предшественником», подхватят и разовьют его «ассоциативную семантику» (Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990. С. 133 — 134).

Несколько раз обращался к образу качелей Ф. Сологуб. В

раннем опыте («Качели», 1894) это были «зыбкие качели», теряющие реальные очертания и обретающие символическую окраску: фетовская роковая игра в любовь превращается в метания души от света к тьме, от «тленья» к радости (ср. у Фета антитезу «страшнее» — «отрадней»).

И покоряясь вдохновенно
Моей судьбы предначертаньям,
Переношусь попеременно
От безнадежности к желаньям.

Вторая попытка приобщения к этой теме оказалась вариацией и стилизацией под русскую лирику XIX в., в том числе и фетовскую: «Помнишь, мы с тобою сели / На шатучие качели, / И скрипучая доска / Покачнулася слегка» (1901). Уже зачин отсылает нас к Майкову («Помнишь, мы не ждали ни дождя, ни грома») и к Фету («Помнишь тот горячий ключ», «Ты помнишь, что было тогда»); фетовская «шаткая доска» стала «скрипучей», а качели «шатучими». В идиллической картинке, нарисованной Сологубом, присутствуют свирели, которые «про любовь нам сладко пели» (ср. у Лермонтова «про любовь мне сладкий голос пел»), ветерок и мотыльки, как в стихах Жуковского; сравнение качелей с детской колыбелью и упоминание тучек, горевших на небе, и реки, манящей искупаться, и «твоей руки», «что на губах моих сладка» — набор лирических стереотипов.

Третье обращение поэта к образу качелей под заглавием «Чёртовы качели» (1907), после «недолёта» и «перелёта» — «точное попадание в яблочко»: создание произведения мрачного, мистического в духе и стиле автора «Мелкого беса». Качели качает чёрт, играя жизнью человека (у Фета люди сами играли своей жизнью): «качает и смеётся», «и чёрт хохочет с хрипом, хватаясь за бока». Отдельные сологубовские детали перекликаются с фетовскими: натянутый канат — у Фета «среди верёвок, натянутых туго»; шатучая доска — «на доске этой шаткой»; над верхом тёмной ели, выше ели — «вершина лесная»; держусь — держаться, взлечу — взлетать. В то же время кажется, что Сологуб намеренно полемизирует с фетовским образцом. Если у Фета «мы» сами качаемся и «бросаем друг друга», то у Сологуба лирический герой «попался» на качели не по своей воле, и раскачивают его чёрт со своей свитой («визжат, кружась гурьбой») и ни за что не бросят «стремительной доски», хотя может случиться всё что угодно.

Пока меня не скосит

Грозящий взмах руки,
Пока не перетрётся,
Крутяся, конопля,
Пока не подвернётся
Ко мне моя земля.

Если у Фета качели взлетают над землёй и приближаются к небесам, то у Сологуба бесконечное движение «вперёд, назад» грозит падением: «Взлечу я выше ели, / И лбом о землю трах. / Качай же, чёрт, качели, / Всё выше, выше… ах!» — то ли высшая степень изумления, то ли вопль отчаяния.

Интересные наблюдения по поводу этого сологубовского стихотворения находим в книге М. Эпштейна «Природа, мир, тайник вселенной…» (1990): отметив в нём «шаткость, неустойчивость ситуации, поколебленной присутствием демонической силы», автор прослеживает сходные мотивы у Блока («И там в развесистую ель / Я доску клал и с нею реял, / И таяла моя качель…» — «В туманах, над сверканьем рос…», 1905) и у Мандельштама («Я качался в далёком саду / На простой деревянной качели, / И высокие тёмные ели / Вспоминаю в туманном бреду» — «Только детские книги читать…», 1908). Рифму ели — качели, ель — качель повторили все трое, но лишь у Сологуба она легла в основу всего текста.

Более чем через десять лет в сологубовской поэзии снова возникнут «зыбкие качели», но на этот раз связанные с темой любви и весеннего пробуждения природы («Снова покачнулись томные качели…», 1920). И вместо страшного и трагического «мира на качелях» мы слышим признание в любви («Мне легко и сладко, я люблю опять» — в отличие от пушкинского «Мне грустно и легко») и «птичьи переклички». Поэт ощущает, что мать Земля его утешит «на последнем склоне» жизни и «нежно успокоит <…> всякое страданье». Поэтому он готов приветствовать раскачивание качелей:

Раскачайтесь выше, зыбкие качели!
Рейте, вейте мимо, радость и печаль!
Зацветайте, маки, завивайтесь, хмели!
Ничего не страшно, ничего не жаль.

Однако означают ли эти призывы гармонию, слияние человека с миром? Не похожи ли они не столько на примирение, сколько на безразличие и старческую усталость — проноситесь мимо горести и радости, потому что «ничего не страшно, ничего

не жаль»?

Случайно или нет, но почти одновременно с ранними стихами Сологуба внимание ещё одного стихотворца привлекли фетовские «Качели» — начинающий С. Маршак сочинил свои «Качели» (1906).

На закате недвижимо
Закружился светлый сад.
Стой смелей! — вперёд летим мы,
Крепче стой! — летим назад.

Как и у Фета, перед нами игра, но без рокового оттенка: «Как игра весны и бури — / Наша радость и испуг». По всей вероятности, Маршаку были знакомы и сологубовские стихи — действие происходит на закате и в саду с неподвижными деревьями (как в первом стихотворении), выбран 4-стопный хорей, как во втором, и дано движение вперёд-назад, как в третьем. Но в отличие от предшественников, молодого автора совсем не занимает описание качелей (они вообще в тексте не упоминаются), а интересует сам процесс качания и ощущения его участников: летим вперёд, летим назад, описали полукруг, очертили коромысло.

В бледном небе ты повисла
С лёгким криком и мольбой…
И нырнула станом стройным
Вниз — и ястребом спокойным
Я поднялся над тобой.

Как видим, речь идёт не о любви, как у Фета, а просто о весёлом времяпровождении. При этом передана разница в поведении персонажей — робкой, испуганной девушки и спокойного, уверенного юноши, чётко отдающего команды, что явно свидетельствует как о недавнем опыте поэта, так и о его наблюдательности.

Итак, если для Фета качели — это игра, похожая на жизнь, где есть и счастье, и опасность, то для Маршака это приятное развлечение без особого риска. А для Сологуба это зловещая шутка дьявола, который играет с людьми и издевательски хохочет. И вообще поэт воспринимает качели как символ человеческой жизни, в которой всё время сменяются «плюсы» на «минусы».

Казалось бы, время лирических и мистических качелей

безвозвратно ушло. Тем не менее в конце XX в. в русской поэзии появляются ещё два произведения: публицистическое — «Пустые качели» (1994) Е. Евтушенко и ностальгическое — «Качели» (1999) Б. Рыжего. Автор первого, посетивший станцию своего детства Зиму, описывает старые качели с перетёртыми веревками и «заржавленными от обид железными кольцами» в опустевшем детском саду: «Будто бы река без рыб, / будто небеса без птиц, / детский сад без детских лиц». Поэт понимает, что «история века дописана. Мы оказались в постскриптуме». Остаётся только мечтать о воскрешении России, когда качели перестанут быть пустыми, и с них слетит, «сорвавшись вдаль, детский крошечный сандаль», и взывать к вымирающему народу — опомнитесь, чтобы не погибнуть:

и страшно смотреть,
как над кладбищем бывших идей
в качелях детсадовских
ветер качает лишь призраки
ещё до рождения вымерших русских детей…

Печальная картина сопровождается жутковатым рефреном «скрипскрип-скрип-скрип».

Второе стихотворение принадлежит перу молодого, рано погибшего стихотворца Бориса Рыжего. Это личные воспоминания, но не о юности, как у Фета, а о детстве и не о счастливых мгновениях, а о досадных, горьких. Память сохранила подробности последних летних дней:

Был двор, а во дворе качели
позвякивали и скрипели,
с качелей прыгали в листву,
что дворники собрать успели.

Автор помнит «запах листьев прелых и запах неба голубой», и ребят, «качающихся гурьбой» (у Сологуба кружатся гурьбой чертенята), которые «взлетали сами над собой» (у Фета взлетали над землёй мы); и имена девочек-зрительниц, наблюдавших за подвигами мальчишек, что спрыгивали с качелей на лету. «Все спрыгивали, а я не смог, / что очень плохо для поэта». И так по-детски это сказано: если я струсил, то, может, я и не поэт. Всё это случилось давно и «в памяти освещено каким-то жалостливым светом». И с эти чувством стыда приходится жить дальше: «Живи, другого не дано!». Так на наших глазах бытовая зарисовка

перерастает в мучительное раздумье о собственном характере и судьбе.

Мы проследили несколько трактовок одного художественного образа, воплощённого поэтами разных поколений, и убедились, что качели ассоциируются то с любовью и счастьем, хотя и не без роковых предчувствий; то с душевными метаниями и с тайнами жизни и смерти; то с беззаботными досугами молодости, то с детскими годами и выбором призвания, то с размышлениями о будущем России.

И пусть и для нас, и для наших потомков, как сказал Ю. Энтин, «крылатые качели летят, летят, летят…»!

2009

«Жизнь моя, кинематограф…» (Русские поэты о кино)

Казалось бы, изобретение кинематографа должны были приветствовать прежде всего авангардисты — художники пера и кисти. Однако русские футуристы и в частности Маяковский заявили, что «особым видом искусства он стать не может», ибо похож на типографский станок или пишущую машинку, он лишь прокладывает путь к театру завтрашнего дня (1913). Позднее с этим мнением соглашались и опоязовцы: «Кинематограф в основе своей вне искусства» (В. Шкловский). Но к концу 20-х годов они изменили свое отношение к кино, назвав его искусством нового типа (сб. «Поэтика кино» — статьи Ю. Тынянова, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума). А Маяковский в 20-е годы, хотя и предрекал кинематографу роль «разрушителя эстетики», «новатора литератур», «рассеивателя идей» и сам принимал участие в кинопроектах (фильм «Барышня и хулиган»), к современным фильмам относился иронически — «плаксивые сюжеты», «глаза со слезой», «американская чечётка» («Кино и кино», 1922). Вот как ржёт над выходками Чарли Чаплина (Шарло) европейская публика: «Европа — оплюйся, сядь, уймись», «Публика, тише! Над вами издёвка» («Киноповетрие», 1923). А в стихотворении «Кино и вино» (1928) высмеивается деятельность Совкино, уравнивающего доходы от продажи фильмов и водки.

Фильмы уже догоняют вино
и даже вреднее вина.
И скоро будет всякого
от них тошнить одинаково.

Кстати, «пред идиотствами Шарло» разинет рот безрукий инвалид-парижанин, пришедший в синема с беременной женой, в «Балладе» В. Ходасевича (1925). И автор сочувствует этому человеку, ощущая, что можно сойти с ума от безнадёжности.

За что свой незаметный век
Влачит в неравенстве таком
Беззлобный, смирный человек
С опустошённым рукавом?

Но тот выходит из синематографа, улыбаясь и не желая

думать ни об аде, ни о рае.

Посмеивался над банальными — авантюрными и великосветскими — сюжетами немого кино («сентиментальная горячка») ранний О. Мандельштам в «Кинематографе» (1913). Тут целый набор штампов — аристократка и побочный сын графа, соперница-злодейка, безумная любовь, шпионаж, заломленные в исступлении руки и нелепый финал: «Ему — отцовское наследство, А ей — пожизненная крепость».

Для Саши Чёрного кинематограф — это «волшебный новый яд», который впитывает в себя застывшая перед экраном толпа; она вздыхает, кряхтит, лузгает семечки, глазея на «Любовника под диваном» и «Карнавал в Венеции» («Уездный город Болхов», 1914). На Венецию любуется и барышня из северянинской «Поэзы удивления» (1915), наслаждаясь кино, как лежанием на диване, чтением романов, собиранием цветов в поле: «Ты хочешь немногого, По-моему, лишнего».

Решительно отказывается признавать кинематограф искусством В. Набоков, вынося ему «насмешливый приговор», не найдя в нём ни правды, н и г армонии, н и ф антазии, н и у ма: « О, М уза, г де ж е т ы?» («Кинематограф», 1928). Начав стихотворение с иронического зачина «Люблю я световые балаганы», поэт далее перечисляет всяческие выдумки и упрощения в этих «балаганах». Любые обманы раскрываются путём «простого подслушиванья у дверей»; о распутстве свидетельствует бокал вина, а о добродетели — шитьё; богатеи не чужды филантропии и вносят на руках в автомобиль бездомных барышень и в «тигровый плед закутанных детей». В общем «ничего нам жизнью не трепещет».

Утопит злого, доброго поженит,
И снова через выси и века,
Спешит роскошное воображенье
Самоуверенного пошляка!

Реальный мир не имеет ничего общего с этой «растаявшей выдумкой». И когда замолкает музыка («рояль незримый умер»), зрители, очнувшись, возвращаются к действительности.

Вероятно, первым из русских поэтов, кто всерьёз оценил кинематограф, был В. Брюсов. В то время как другие современники иронизировали над синема, мэтр символизма писал о «године синематографов» («Калейдоскоп», 1913) и представлял историю человечества как «мировой кинематограф»:

В безмерном зале мировых преданий

Проходят призраки былых империй,
Как ряд картин на световом экране.

(«Мировой кинематограф», 1918)

Брюсова завораживает чередование «быстрых картин», а развитие науки и техники видится ему как «киносмена котелков, колясок, авто» (1920, 1922).

В отличие от В. Брюсова, Н. Асеев сопоставлял с кино не всемирную историю, а саму жизнь: «видя жизнь как смену киносерий», он переставал различать, где реальность, а где фильм («Лирическое отступление», 1924). В поэме «Королева экрана» (1924) рисуется фантастическая картина, как у механика случился приступ желчи и аппарат обезумел: всё «кружилось, мерцало, мелькало, мчало», «кончалась и вновь начиналась сначала не лента, а жизнь сама», и на зрителей валились «метры и жесты смешавшихся сцен и чувств». А если движение ещё ускорится, то может вспыхнуть целлулоид и вспыхнет пожар. Но героиня не сойдёт с горящего экрана: «Лишь ты б королевой экрана / сумела стать и смогла».

В 30-е годы наибольшее впечатление на стихотворцев произвёл фильм «Чапаев». Дважды откликнулся на него О. Мандельштам в стихах 1935 г. «От сырой простыни говорящая — Надвигалась картина звучащая» и «День стоял о пяти головах». По воспоминаниям современников, его особенно поразили сцены «психологической атаки» офицеров и гибели красного командира: «Захлебнулись винтовки Чапаева: Помоги, развяжи, раздели» («От сырой простыни…»). Во втором стихотворении описана поездка поэта в сопровождении конвойных в ссылку в Чердынь.

Поезд шёл на Урал. В раскрытые рты нам
Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой…
За бревенчатым тыном, на ленте простынной
Утонуть и вскочить на коня своего!

Оживший Чапаев словно ободряет и подбадривает опального зрителя.

Этот же фильм смотрят бойцы Интербригады в Испании у И. Эренбурга («В кастильском нищенском селенье…»). Там его показывают в церкви, и, «расталкивая всех святых, на стенке бушевал Чапаев, сзывал живых и неживых». А автор, заслышав звон бубенцов русской тройки, уносится мыслями в родимые края: «и знаю я, как пахнут ели, / с которыми дружил Чапай».

Для поэтов философского склада кино становится поводом задуматься о своём жизненном пути или столкнуть житьё-бытьё обычных людей с киношным. К первому типу можно отнести позднего В. Иванова, которому кажется, что на экране отпечаталась вся его жизнь, и он сомневается, что смог бы взглянуть на себя со стороны, не смея при этом вмешаться в действие.

Аль жутко?.. А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в тёмном зале
Загробный кинематограф.

(«Май», из цикла «Римский дневник», 1944)

А Л. Мартынов предлагает киношникам заснять, «как идеально вы едите», «как музыкально вы жуёте», как молча встаёте из-за стола, но они бессильны сделать это без фальши («Музыкальный фильм»). У Н. Заболоцкого в кинотеатр приходит после работы усталая женщина, чтобы отвлечься и утешиться, но не находит на экране сходства с собой и своей жизнью. Автор гадает, кто она, какая утрата томит её сердце, где её друг — погиб или пропадает в далёком краю. И заканчивает примирительной нотой: «бесконечно людское терпенье, если в сердце не гаснет любовь» («В кино», 1954).

Поколение, выросшее в 20 — 30-е годы и участвовавшее в Отечественной войне, ностальгически вспоминало немое кино, увиденное в детстве. Так, К. Симонов рассказывает, как в 13 лет смотрел на «заштопанном экране» картину о страданиях героини и её «невероятных глазах» в момент гибели, как ему хотелось прыгнуть из зала, убить врага, спасти несчастную и сделать её счастливой («13 лет. Кино в Рязани», май 1941). А теперь он видит иные глаза, но в них та же тайная печаль.

Как я хочу придумать средство,
Чтоб счастье было впереди,
Чтоб хоть на час вернуться в детство,
Догнать, спасти, прижать к груди…

На другие фильмы бегал мальчишкой К. Ваншенкин — про королей и революцию и делил тогда мир на красных и белых. А кино-то было чёрно-белым («Немое кино», 1956).

Е. Винокуров в своём «Немом кино» (1961) рассуждает о его

специфике, о том, что персонажи открывают рты, как рыбы; не идут, а бегут; кричат без звуков и слов: «Здесь победа жеста: неистовство трагического рта!», «У сильных чувств — молчание основа».

В памяти А. Тарковского остались комические ленты и клоуны: один тощий и длинный, второй — коротышка, и оба смешны. Пат и Паташон неразлучны и не изменят друг другу («Я, как мальчишка, убежал в кино», 70-е годы). Поэт, принимающий гонорар как дар, напоминает ему клоуна в котелке, который «елозит по экрану с реверансами, как спьяну, <…> и, как трезвый, прячет рану под жилеткой из пике» («Поэт», 1963 — возможно, намёки на Мандельштама и Чаплина).

На дневной сеанс отправляется и герой Б. Слуцкого, чтобы посмотреть «старенькую» картину. И стрелка часов качнётся назад — как будто вернулся в прошлое, когда было всё равно, «кто играл и кого»: «Смотрится любо-дорого, Хотя и снято давно. Всё-таки было здорово В том, довоенном кино». А после просмотра «с облегчённой душой тихо пойду домой» («В маленькую киношку…», 60-е годы).

Наряду с детскими воспоминаниями, поэты, вернувшиеся с войны, делятся впечатлениями о сегодняшних фильмах в особенности на военную тему. В сельском клубе идёт картина про взятие Берлина и рейсхстага — С. Орлов «В кино» (1952). Мальчишки мечтают повторить подвиг, притихшие жёны глядят на недавних бойцов, встаёт инвалид, получивший медаль «За отвагу» ещё в 1941 г.

Заката багровые флаги,
И дымный туман над рекой,
Герои Берлина и Праги
С экрана уходят домой.

У Е. Долматовского лирический герой пришёл на документальный фильм об отстроенных городах, которые он раньше видел в руинах, и не может сдержать слёз («Я не возьму тебя в кино…», 1957). В стихотворении В. Шефнера «В кинозал, в нумерованный рай…» (1965) зритель следит не столько за основным действием, зная, что оно кончится благополучно, сколько за вторым планом, где всё будничней и опасней: болотная гать, усталые лица, строчит пулемёт.

И покуда ведущий артист
Обзаводится нужною раной,
Нанятой за десятку статист

Упадёт и не встанет с экрана.

Тут-то и почувствуешь подлинное волнение, и «вдруг потянет таким сквозняком, от которого холод по коже».

Пройдут десятилетия, и внуки участников боёв, спросят, почему во время войны и сразу после неё выпускали весёлые кинокартины с «хеппи эндом», а позднее стали снимать более правдивые и трагические, где главные герои зачастую погибают. Наверное, прежде это было необходимо, чтобы «научить людей улыбаться», а теперь — «потому что люди должны уметь ненавидеть» (С. Щербаков «Во время войны…», 1991). И в финале звучит закономерный и злободневный вопрос: «Интересно, / Можно ли снять кинокомедию / О взрыве атомной бомбы?».

В 70-е годы бывшие солдаты размышляют в своих стихах, как создаётся киношная реальность и как воспринимают её зрители. Б. Слуцкий, разглядывая на киностудии сработанный из фанеры и холстины город, думает о его «мотыльковой долговечности», о его кратковременном использовании («Киногород»). Но сколько благодаря этим эфемерным постройкам снято картин: «Сколько Римов и сколько Греций / на экранах стоит упрямо»! И пусть миражный киногород недолговечен. «А потом его вычеркнут грубо, / словно слово из телеграммы». Но главное останется на плёнке — актёры и статисты, точно и чисто воплощающие «дивный замысел режиссёра». И потому отнюдь не кратковременна любовь зрителей к киноартистам, подчас помогая им жить и надеяться. В «Звёзде киноэкрана» (1970) Я. Козловского таксист возит в машине «заместо талисмана» фото «глазастой блондинки». И — о чудо! — как-то садится к нему «милая гражданочка» и едет в аэропорт, а «в пути не сводит глаз с него звезда киноэкрана».

Если у Козловского выведен один кинозритель, то Е. Винокуров включает себя в число многих («Мы стихли, покорённые картиной…», 1965), увлечённый «запутанной нитью» фабулы, он, как все в кинозале, то негодует, то роняет слёзы: «Мы за добро! Мы вместе — против зла!» — и хочется ему верить, что в этой толпе «плохой не находился человек».

Стихотворцы-шестидесятники, «дети войны» (по определению Е. Евтушенко) вырастали и воспитывались зачастую на трофейных фильмах. Недаром стала популярной песня на стихи М. Матусовского «Это было недавно, это было давно»: «Пела песню актриса на чужом языке, / Сказку венского леса я услышал в кино». Одни вспоминали эти фильмы с благодарностью, другие — с возмущением: «Я пел про встречу в нашем саду / с той, кто меня

в 48-м году / с экрана обучала чувствам нежным» (И. Бродский «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», 1974); «сытые красотки» и «дяденьки из СС», «В этой войне победили / ноги Марики Рокк» (Е. Евтушенко «Певица», 1951); это не «девушка моей мечты», «возвращаться неохота / В дальний год, где ни проблеска восхода, / В тёмный зал, где одна дана свобода / Зреть раздетую Марику Рокк» (В. Корнилов «Трофейный фильм», 80-е гг.).

Однако гораздо чаще приходили на память не зарубежные кинокартины, а отечественные. Изредка «престарелое кино» умиляло и даже приносило ощущение «волшебства» (В. Долина «В нашей жизни стало пусто»). Обычно же фильмы-ретро воспринимались как «куски полуправды» — парады, стройки, общежития, коммуналки, на экране бренчанье трамвая, а за экраном — чёрные воронки (Е. Аксельрод «Фильмы-ретро», 1983):

И как больно, как странно
Отзываются в наших сердцах,
И забывчивых, и боязливых,
Этот грим, этот лак, этот прах,
Дело рук равнодушных и льстивых.

По мнению В. Корнилова, его жизнь «извели» кино и шахматы, потому что «были заместо шор»: «каждый киносеанс был как уход в ни-что, был как забыться шанс» («Шахматы и кино»). А Р. Рождественский, пересматривая довоенные хроникальные фильмы — фашистские и советские — убеждается в их сходстве («Довоенная кинохроника»):

Ах, как похоже
плещутся флаги!..
(Их Бухенвальды…
Наши ГУЛАГи…).

В военной кинохронике А. Кушнер видит немецкий концлагерь и «мальчика с глазами, раскалёнными от ужаса», осознавая, что этот ребёнок предан и человечеством, и небесами.

Но я жил в этом веке — и в том же огне я
Корчусь, мальчик, и в небе пылает звезда…

(«Достигай своих выгод…», 2000)

«На занюханной студии, в пустом кинозале» просматривает старую ленту Е. Рейн («Забытый фильм»), понимая, что большая её часть — халтура и мура, но есть в ней крупицы правды. И потому хотелось бы ему оставить на память хоть кадрик как «оборванный ящеркой хвост судьбины», как «место встречи истины и картины». В другом стихотворении Рейна «На старой-старой хроникальной ленте» (1988) показаны похороны Анны Ахматовой 10 марта 1966 г. — «Морской собор в застуде и осаде», толпа и милиция, замёрзшие цветы и пышный гроб. Автор пытается на экране разглядеть своих знакомых: «О милые, о смазанные лица, прошло сто лет, и вас не различить». Он вспоминает друзей, разлетевшихся по всему свету:

И вы, друзья последнего призыва,
кто разошёлся по чужим углам,
ещё вот здесь, на старой ленте, живы,
ещё шумит, галдит без перерыва
немая речь с подсветкой пополам.

Ясно, что это любительская съёмка (неозвученная) и что среди «друзей последнего призыва» (ахматовская цитата) находился и близкий друг Рейна — И. Бродский.

Помнит о тех, кто далеко и кого уже нет, Б. Кенжеев, прокручивая свой «киноархив» («Киноархив мой, открывшийся в кои-то веки…», 1988). Объявляя себя поклонником целлюлоида, ломкого, как сухарь» и любителем документального кино, поэт ссылается тем не менее на Гераклита, который не велит «старую ленту прокручивать заново — грустно и сердце болит» (аллюзия на знаменитое гераклитовское изречение о воде). Но плёнка уже высохла и выцвела, и «память продрогшая больше не мучает блудных своих сыновей». Постепенно всё забывается («дворики-скверики»), а прежние ласки и ругань заглушают шумные реки Америки.

И, как считалку, с последним усилием
бывший отличник твердит —
этот — в Австралии, эта — в Бразилии,
эта — и вовсе в Аид.

Так и кажется, что Кенжеев с «других берегов» откликался на стихи Рейна. Если петербуржец (тогда ещё ленинградец) спрашивал: «Что делать нам?» и отвечал: «Нам остаётся жить», то эмигрант (канадец) тоже задаёт вопросы, но не знает ответов.

Вызубрив с честью азы географии
в ночь перелётных хлопот,
чем же наставнику мы не потрафили?
Или учебник не тот?

А другой поэт-эмигрант, Лев Лосев, смотрит не старое, документальное кино, а фильм о себе и своём возможном будущем в двух вариантах («Кино», 1985): властитель и «элегантный арбитр» в мантии, со скипетром, который навел порядок в государстве и пишет мемуары. Во втором варианте герой превращается в «гнойного инвалида» — «он голоден, он скрючен, он завшивел» и может только шептать.

В отличие от многих своих современников, И. Бродский редко упоминал о кинематографе и, судя по всему, относился к нему как к развлечению, досугу: учеников ведут на шпионский фильм о Зорге (1969); вернувшись с работы, мы идём в кинотеатр (1972); весной такое обилие цветов, «как в кинофильме выстрелов» (1974). Правда, поэт на всю жизнь запомнил, как мальчишкой видел Сару Леандр в роли Марии Стюарт («шла топ-топ на эшафот») и признавал, что «мы вышли все на свет из кинозала» и до сих пор нечто «нас в час сумерек зовёт назад», туда («Двадцать сонетов к Марии Стюарт», 1974). Однако гораздо важнее и принципиальнее для него признание:

Всё, что творил я, творил не ради я
славы в эпоху кино и радио,
но ради речи родной, словесности.

(«1972 год»)

В русской поэзии второй половины XX столетия немало стихов о современных фильмах как иностранных, так и российских: «Песня про Джеймса Бонда, агента 007» В. Высоцкого, «Вестерн» Ю. Кима, «И снова упаду на дно конверта» («омерта, итальянское кино») В. Долиной, «Прощай, Эммануэль!» Д. Быкова. И тот же Быков пишет о советском кино 60-х годов, в том числе о «Заставе Ильича», испытывая «зависть к юности чужой» («Молодость»), а В. Вишневский — о снятых с полки запрещённых фильмах и о «голой правде» сегодняшнего кино («И о кино»).

Пожалуй, особый интерес представляют поэтические раздумья об искусстве кино и его связях с действительностью. Начинающая Б. Ахмадулина приглядывается к разным ремёслам, например, к операторскому, чтоб научиться «прищуриться на

выбранный предмет («Чужие ремёсла», 1959). Парадоксально замечание А. Вознесенского о своих ожиданиях необычного кино: «Жду за кинофабрикой / елееле-еле / звон ионафановский / и полиелейный» («Признаю искусство…», 1972). Д. Самойлов рисует картину, как крутится вспять кинофильм его жизни: поезд поедет назад, слёзы «покатятся вверх по щеке», «смутное счастье незнанья тревожно черты озарит», и увижу двукратно «всё то, что случится со мной» («Обратно крути киноленту…», 1978).

Наиболее полное воплощение параллель ж и з н ь — к и н о получила в сборнике Ю. Левитанского «Кинематограф» (1977), который открывается «Вступлением в книгу» и завершается «Прощанием с книгой». Во «Вступлении» автор передаёт наше восприятие кино: когда начинается фильм, мы становимся участниками событий в течение двух часов. Нам всё равно, кем написан сценарий, какой «фантазёр, гениальный и безумный режиссёр» монтировал куски этой драмы, подбирал актёров на разные роли, не прощая им плохой игры. Далее даётся история кинематографа: сначала «великий немой», затем выразительность жестов заменяется словами, появились звуки, но не хватает красок. Наконец черно-белое кино превращается в цветное и панорамное. И жизнь проходит те же этапы — «начальный возраст, детство нашего кино», «жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино», «жизнь моя, моё цветное, панорамное кино». Поэт чувствует себя уже не зрителем, а полноправным действующим лицом и играет роль, доставшуюся ему.

И, участвуя в сюжете, я смотрю со стороны,
как текут мои мгновенья, мои годы, мои сны
как сплетается с другими эта тоненькая нить,
где уже мне, к сожаленью, ничего не изменить,
потому что в этой драме, будь ты шут или король
дважды роли не играют, только раз играют роль.
И над собственною ролью плачу я и хохочу.

Эти строки повторяются и в заключительном стихотворении сборника — «Прощание с книгой». Но теперь автор уже не примеряет к себе ни цветной, ни панорамный кинематограф, осознав, что его время — это чёрно-белое кино, что участвует он в «старинном сюжете» и является безвестным исполнителем, не указанным в афишах и актёрских списках.

Вводится в текст и новый мотив, построенный на настойчивых повторах, — о текучем времени, но всё-таки не проходящем бесследно.

Всё проходит в этом мире, снег сменяется дождём,
всё проходит, всё проходит, мы пришли, и мы уйдём
Всё проходит и уходит в никуда из ничего.
Всё проходит, но бесследно не проходит ничего.

Различаются и финалы первого и последнего стихотворений. В первом это авторская просьба к жизни-кинематографу связать воедино, что видел, вижу и знаю, в последнем — это подведение жизненных итогов:

По возможности достойно доиграть своё хочу —
ведь не мелкою монетой, жизнью собственной плачу
и за то, что горько плачу, и за то, что хохочу.

К этой же теме Левитанский вернётся почти через 15 лет в сборнике «Белые стихи» (1991) и опишет финальные кадры нескончаемого сериала: человек уходит по дороге вдаль, но пока он молод и шаг его упруг — это ещё не конец, и есть надежда на благосклонность судьбы. Но когда уходящий человек стар и у него усталая походка и согбенная спина, «это уже пахнет концом». Однако в следующей серии всё повторится снова.

Так устроен
этот нехитрый сюжет,
где за каждым финалом
следует продолжение —
и в этом, увы,
единственное утешенье,
а других вариантов
тут, к сожаленью,
нет.

(«Когда на экране…»)

Это светлое и горькое размышление о нескончаемости киножизни поэт воплотил в свободной форме верлибра.

Такой же стих использует и В. Куприянов, но в его «Кинотавре» (1986) соотношение жизни и кино показывается по-иному. «Кинотавр — цивилизованное чудище новой эры», которое «подстерегает чужие откровенные чувства, / возведённые в квадрат экрана», «наживает собственные впечатления, / думает, / будто / живёт», т.е. по существу это эрзац жизни.

К метафоре «жизнь — кино» прибегает и автор тоже верлибристского произведения «Бедствие» Р. Чернавина («Антология русского верлибра», 1991), изображая старую женщину, которая отвергла и настоящее, и будущее: «На экране её расширенных от ужаса глаз / уже прокручивается кинолента прошлого». Но героине незнакомы многие странные и непонятные кадры, не похожие на её собственную жизнь, и она катится в «бездонную пропасть прошлого».

Сопоставляет течение событий в реальности и на экране и А. Кушнер («Увидев тот коттедж…», 2000), считая, что разница между ними большая, так как резкие скачки и сбои «в ленте дней, обрывы и рывки простительны в кино, а в жизни были жутки»: «Умолкли б голоса, притихли бы смешки, / Замедлились шаги, не состоялись шутки». Жить стало бы страшно!

Отметим, что в поэзии отражаются взгляды и мнения не только зрителей, но и профессионалов — актёров, режиссёров и кинокритиков. В «Песенке киноактёра» (1970) В. Высоцкого герой перевоплощается, как в сказке, в купца и бедняка, в злодея и добряка; испытывает взлёты и падения и понимает, что «иногда сыграть солдата интересней, чем царя». Зрителям же любопытно узнать про артиста всё, особенно о его личной жизни.

А вот Э. Рязанов в своих режиссёрских откровениях сознаётся, что вкладывал в персонажей всё, что имел и мог, растворялся в них, но от актёров не дождался благодарности («Монолог режиссёра»). У него нет иллюзий, что его создания долговечны, неизвестно: «Вымысел иль созидатель бедный — / кто кого из них переживёт?» «Может быть, на могиле творца его герои помянут его добрым словом.

Но возможна версия иная:
всё живёт убогий, дряхлый дед,
а его фантазия смешная
померла тому уж много лет.

В «Уходящей натуре» (1990) Рязанов приглашает нас в свою творческую лабораторию, рассказывая, как приходится гоняться за природой и погодой, спеша то на север, то на юг, «догонять весну и осень, листопад и снегопад».

Но однажды наступает очень грустное прозренье:
уходящею натурой вдруг себя осознаёшь…

Играя в своих фильмах маленькие эпизоды, Рязанов в

«Монологе участника массовых съёмок» (1987) вообразил себя человеком, жизнь которого «обжёг и погубил» кинематограф — в течение тридцати лет он выступает статистом в массовках, но всё же не хотел бы быть бухгалтером. И хоть не сказал он «в кадре ни словечка», но не жалеет о прошедшей жизни и на другую её не променял бы.

Общая тональность рязановских признаний печальна. После завершения фильма постановщик не чувствует удовлетворения, ему мнится, что там нет «ни выдумки, ни мысли» и всё мертво, но он не волен в судьбе своего труда: «И жуть, что ты приехал в никуда» («После фильма»). Порой режиссёра посещают и вовсе безрадостные, неутешительные думы: «Стареют фильмы, книги и душа, / И в результате жизни — ни шиша!» («Короткометражки»).

У кинокритиков, понятное дело, иные приоритеты и настроения. В «Киноведческих записках» Д. Быкова не без иронии трактуется финал любовной драмы («Конец фильма», 1991): чтобы передать переживания героя (разрыв, свобода, отчаяние), его снимают у вагона и в вагоне поезда, на фоне природы, в музыкальном сопровождении — и камера следит за всем, кроме лица актёра. Саркастически высмеивает Быков кино, которое «не будет иметь проката» («Песенка для титров»): что ни пейзаж, то с башенным краном; что ни персонаж, то вырожденец или плебей; они ходят, едят, смеются, плачут, вопят — всё невпопад. Нет фабулы, и ничего не происходит — «много шума из ничего», «сумбур вместо музыки», герой выговаривает банальности, «гремя костьми».

Этот сюжет не сводит концов с концами,
Всадника с головою, любовь с рабой,
Вечно живых — с живыми, детей — с отцами,
Радость мою — со мной и меня — с Тобой.

Остроумно обыгрывая названия пьес, экранизаций и даже статей, автор бросает вызов чуть ли не самому Творцу: «Что ты штампуешь копии? Объясни!»

А вот как обдумывает сценарий своего будущего фильма герой стихотворения И. Елагина «Сочиняю сценарий для фильма» (1982). Сначала он намечает первый кадр (закат над озером), затем подыскивает героя (академик, священник, поэт): «Будет правду искать, и в итоге / эмиграция или тюрьма». В героини сценарист выбирает балерину, «что на Запад решила уйти». В общем, сценарий не получается.

Неудачи преследует демон

Или бедный талант мой иссяк, —
Только фильмы на русскую тему
У меня не выходят никак.

А всё дело в том, что распалась «цепь времен» (как у Шекспира), и автор давно живет далеко от России.

Для молодого поколения рубежа третьего тысячелетия посещение кинотеатров и просмотр фильмов — дело заурядное, будничное. Так, стихи Б. Рыжего буквально переполнены упоминаниями о походах в кино: «жили-были, ходили в кино», «дошли до кинотеатра», «в допотопном кинозале», «С какого урока в какое кино убежать», «последний ряд в кинотеатре», «пялюсь на экран дебил дебилом», «вот мы и вышли в осень из кинозала». А какие картины и о чём смотрит поэт и его сверстники? «Мы семь раз наблюдали кино / про пиратов двадцатого века», «про семнадцать мгновений весны», «про лето было кино, про счастье, а не про беду»; «И так всё хорошо, как будто завтра, / как в старой фильме началась война» (употреблён ж.р., как в начале XX в., хотя фильм снят о Второй мировой войне). Довольно часты и характерны для Б. Рыжего сравнения действительности и кино — и со знаком «плюс», и со знаком «минус»: «Было всё как в дурном кино, / но без драчек и красных вин…» (1995); «Всё это было так давно <…>, / как будто в страшном кинозале / полнометражное кино / за три минуты показали» (1997); «Как в кинофильме, мы стоим у клёна, / головушка к головушке склонена…» (1999); «Пусть ангел смерти, как в кино, / то яду подольёт в вино, / то жизнь мою перетасует…» (2000). Но иной раз кино и окружающий мир не соприкасаются: люди толпятся у кинотеатров, а вокруг идёт совсем другая жизнь — в стране плавят чугун и конструируют танки, девчата приходят на танцы, ребята торгуют американскими джинсами, комсомолка в объятиях депутата.

Но всё равно, кино кончается,
и всё кончается на свете:
толпа уходит, и валяется
Сын Человеческий в буфете.

(«Кино», 1997)

А вот отзыв — длиною в четверть века — образованного кинозрителя о конкретном фильме — Е. Лебедев «И приснился мне этот пронзительный взгляд…» (1991). Впервые увидев в 16

лет картину о «безропотном князе», который только что вернулся из-за границы в Петербург и которого все обижают и унижают, а он терпит, подросток возмутился и обозлился на его обидчиков, упрекая и его самого: «Что ж он и впрямь, идиот?» И взгляд этот, полный «смущенья и боли», пронзил душу юного зрителя, плакавшего после фильма, проклинавшего себя и осознавшего, что он неправильно живёт. С тех пор прошли годы, и повзрослевший герой признаётся, что подчинился «порядку вещей», любит «поболтать о романе идей и поспорить о полифонии» (литературоведческие суждения о творчестве Достоевского) и предполагает, что и актёр, обласканный публикой, давно забыл эту роль.

Затянулись ожоги. Уже — не болят.
Длится жизнь. Но не вечно же длится.
И приснился мне этот пронзительный взгляд.
Может быть, и актёру он снится…

А какие фильмы вспоминаете вы, уважаемые читатели, по прошествии 10, 20, 30 и более лет?

2012

Вспоминая предшественников

Твержу: Тебя злодей
убил! Ты заново содеян
из жизни, из любви моей!

(1973)

Я завидую ей — молодой…

(1974)

Чем больше имя знаменито,
тем неразгаданней оно.

(1986)

Каждый художник выбирает себе среди предшественников примеры для подражания, образцы, чтобы учиться у них, поклоняться им, восхищаться ими.

Белла Ахмадулина из трёх веков русской поэзии избрала пушкинскую эпоху с её солнцем — Пушкиным и Серебряный век с его созвёздием гениев — от Бунина до Ахматовой.

А.С. Пушкина Ахмадулина боготворила, но не обожествляла и, рисуя его портрет, отмечала реальные черты его личности и характёра.

Каков? — Таков, как в Африке, курчав
и рус, как здесь, где вы и я, где север.
Когда влюблён — опасен, зол в речах.
Когда весна — хмур, нездоров, рассеян.
Ужасен, если оскорблён. Ревнив. <…>
Гневить не следует: настигнет и убьёт.
Когда разгневан — страшно смугл и бледен.
Когда железом ранен в жизнь, в живот —
не стонет, не страшится, кротко бредит.

(«Отрывок из маленькой поэмы о Пушкине», 1973)

Пушкин сопровождал Беллу Ахмадулину на протяжении всей её жизни. Она то обращалась к нему на Ты (с заглавной буквы), задавая ему сложные вопросы: «Пушкин милый, / зачем непостижимость пустоты / ужасною воображать могилой?»; то пользовалась местоимением Тот: «Тот, столь счастливо любивший / печаль и блеск осенних дней, / идёт дорогою обычной / на жадный зов свечи моей». Она всё время ощущала его присутствие — живого, рядом с собой («Прогулка», 1984), думала о нем и беседовала с ним; всегда помнила его день рождения — 6 июня: «там общий пир, там чей-то день рожденья» («Ночь на 6 июня», 1984), «Он сегодня рождён и покуда дитя, как всё это недавно и как всё совершенно» («Шестого день июня», 1985). Накануне 200-летнего пушкинского юбилея в 1999 г. поэтесса опасалась «шума празднества», «славословий кликов», и ей казалась вся эта шумиха лживой. Она чувствовала, что Пушкин «страшно близок» ей, и верила, что не случайно она родилась в год столетия со дня его смерти: «Коль рождена в году его посмертья сотом, / двухсотый с чем придёт Его рожденья год» («Глубокий обморок», 1999).

Помнила Б. Ахмадулина и дату открытия пушкинского Лицея: «Как, Пушкин, мне быть в октября 19-ый день?» (1979), «На с кем-то тайное свиданье / опять мой весь октябрь уйдёт» (1996) — и тоже задумывалась о себе, о своих друзьях («А где ж друзья…») и о своём веке: «И век мой жесточе, и дар мой совсем не такой…» («Мы начали вместе…», 1979). Не забыты были и возлюбленные Александра Сергеевича (Анна Керн, Каролина Собаньская, Натали), и его африканские корни: «Из Африки изъять и приручить арапа», «но зреет близкий ямб в неграмотной душе» («Ленинград» 1978).

Возможно, самый удивительный пример ахмадулинского общения с Пушкиным — её стихотворение «Игры и шалости» (1981), которое начинается с шутливого предположения:

Мне кажется, со мной играет кто-то,
Мне кажется, я догадалась — кто,
когда опять усмешливо и тонко
мороз и солнце глянули в окно.

И читателю сразу становится ясно, о ком речь — «Мороз и солнце; день чудесный!» Весь текст построен на игре с пушкинскими цитатами: «Я жду! Отдай обещанную розу! И роза дня летит к ногам моим»; лошадь, запряжённая в санки, превращается в коня (у Пушкина «кобылка бурая» и «нетерпеливый конь»), а месяц — в угрюмо-голубую полулуну, и

до сих пор поют в избе («В избушке, распевая, дева прядёт»), и темнеет зелень.

Но где же Ты, что вот Твоё дыханье?
В какой союз мы тайно сведены? <…>
Как я глупа, что плачу над Тобою,
настолько сущим, чтоб шалить со мной.

Общается Б. Ахмадулина и с пушкинскими героями — князем Гвидоном, королевичем Елисеем, Онегиным, Дубровским, Евгением из «Медного всадника». Но особенно любит она беседовать с пушкинскими текстами, примеряя их к сегодняшнему дню, к себе, к своим настроениям и переживаниям: «Как Пушкину нынче луна удалась! На славу мутна и огромна, к морозу», «Всё правильно окрест, как в пушкинской тетради, / раз навсегда впопад, и только так, как есть!», «Пишу, читаю — но лампады / нет у людей, нет у меня», «Всё сказано строкой, воспевшей «дуб уединённый», «ни финн, ни бармен — гордый внук славян, / ну а тунгусов не пускают в кемпинг», «Но было, было: буря с мглою, / с румяною зарёй восток», «И нечего к строке добавить: «Бог помочь вам, друзья мои!», «солнцеморозным мячиком любуясь», «Мороз и солнце, — молвить, — день чудесный», / и засмеяться: съединил их кто?» Неоднократно цитируется с вариациями и комментариями знаменитая фраза Пушкина о поэзии, которая должна быть глуповатой: «Та, что должна быть глуповата, / пусть будет, если не глупа», «От мысли станет стих тяжеле, / пусть остаётся глуповат. / Пусть будет вовсе глуп и волен», «взываю себе в укор и назиданье» «беспечный афоризм», «Но сказано: «должна быть глуповата», / не сказано: должна быть не умна», «Чтоб написать: “… должна быть глуповата”, / как должен быть здоров и строен ум». Ср., как комментирует это пушкинское изречение Новелла Матвеева («Поэзия должна быть глуповата…», 1973): «Что значит: обладай умом Сократа, / Но поучений не произноси», «Но сам поэт — не должен быть дурак».

Обыгрываются не только отдельные пушкинские высказывания, но и целые стихотворения. Можно, смеясь, поднести цветок «Цветку» («Цветок, преподнесённый мною / стихотворению «Цветок») и гадать, о каком цветке идёт речь у Него — о подснежнике, медунице или розе, а потом и самой вкладывать цветы в книги («книгу открыть и отдать ей цветок») в честь того, «чей бодрый гений всегда был милостив ко мне» («Какому ни предамся краю…», 1984). А можно сочинить черновик письма Пушкина к Каролине Собаньской (с

подзаголовком «перевод с французского») с массой зачеркнутых слов и употреблением выражений, похожих на пушкинские.

Я не хочу Вас оскорбить
Я глуп (зачёркнуто)… Я так неловок
Я оскудел умом <…>
Кокетство Вам к лицу (зачёркнуто)
(зачёркнуто) Вам не к лицу кокетство.
Когда я вижу Вас, я всякий раз
Смешон, подавлен, неумён, но верю
Тому, что я (зачёркнуто)… что Вас,
О, как я Вас (зачёркнуто навеки)…

(«Отрывок из маленькой поэмы о Пушкине»)

Таким образом, Белла Ахмадулина чувствовала не только присутствие Пушкина в своей жизни и его благословение («милостив ко мне»), но и свою творческую преемственность и общность с ним по месту рождения, по судьбам: «Оттуда я, где чёрт нас догадал / произрасти с умом да и с талантом» («Чудовищный и призрачный курорт…», 1986). Она обращалась к Пушкину и в дни молодых радостей, и в годы зрелых раздумий, и на пороге старости, в предчувствии смерти после того, как в 1999 г. шесть суток находилась в коме («Шесть дней небытия» 1999 — 2000). Когда-то А. Блок, прощаясь с жизнью, молил Пушкина о помощи: «Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе!» («Пушкинскому Дому» 1921). И Ахмадулина, подводя жизненные итоги, снова и снова повторяет пушкинские строки из «Брожу ли я вдоль улиц шумных…», где автор размышлял о своей смерти и о смене поколений («Тебе я место уступаю: Мне время тлеть, тебе цвести»), и не перестаёт поражаться тому, что эти печальные думы Он называл «мечтами»: «мечтал в ночах и лунных и безлунных, / когда в д о л ь у л и ц ъ он бродил / или сидел м е ж ъ ю н о ш е й б е з у м н ы х ъ» (в цитатах, выделенных курсивом, ставится Ъ по старой орфографии). Почему великий поэт «непрестанно помышлял о смерти»? Не потому ль, что «смерть — белый лист, а помыслы — стихи»? Он не был «праведно простым» и не мечтал об «утешном рае». Гений греховен уже потому, что в душе он соперничает с Богом, создавая новые творения. И, не зная зависти и страха, он постигает истину.

А сама поэтесса, что знает она о своём призвании? Был ли дар ей ниспослан свыше, и не покинул ли он её «в обмен на жизнь»? Она ожила, а «слово опочило»: «Мой дар иссяк», «мой опустел талант», остались лишь «дары чужих цитат» («Ты царь —

живи один», «Читатель ждётъ ужъ»). Её мучают мысли о смерти и неразрешимые вопросы о «долге перед Богом», о совести, о ремесле. Веру в жизнь и творчество поддерживают и по существу воскрешают пушкинские стихи: «На свете счастья нет» — прочтёшь, уже ты счастлив», «и роза и мороз в друг друга влюблены», «Пусть я поэт плохой, читатель я — хороший, / и смею утверждать: на свете счастье есть». Потому

покуда жив твой век,
усердьем сил последних
попробуй объяснить: в чём счастие твоё?

Так в чём же счастье писателя, творца? Даже если невелик твой талант, всё равно: «Кто в руки взял перо — пусть что-нибудь напишет». Помня пушкинского «Пророка», Ахмадулина тоже даёт советы поэту — «пусть по земле бредёт», «пусть слушает наказ: миг бытия воспой»; созерцая звёзды, пусть не забывает о сострадании к несчастным, пусть не знает ни алчности, ни богатства и мучительно предчувствует грядущие беды.

Б. Ахмадулина словно писала своё поэтическое завещание в «6 днях небытия» (хотя проживёт ещё 10 лет — умерла в 2010 году). Отсюда итоговость её признаний и в любви к Пушкину. Прибегая к обобщённому «мы» и упоминая о разговорах с А. Битовым (своим другом и автором романа «Пушкинский дом»), она не скрывает чересчур «свирепого» вторжения в личную жизнь Пушкина своих современников («весь Пушкин — наш, и более ничей»).

Мы все — его свирепые ревнивцы,
проникли в сплетни, в письма, в дневники…

Как и для Пушкина, для Ахмадулиной был чрезвычайно важен культ дружбы, и в своих стихах она возродила жанр дружеских посланий. Поэтому она не могла не вспоминать и пушкинских друзей — Дельвига и Пущина, Нащокина и Плетнёва, Жуковского и Данзаса: «спросила б я: «О Дельвиг, Дельвиг, / бела ли ночь в твоём окне?», «слезу не узнала. Давай посвятим её Кюхле». А из учителей Пушкина она называет Державина и признаёт: «Пушкин нас сводил». В зачине стихотворения «Я встала в 6 часов» (1984) читаем: «Проснулась я в слезах с Державиным в уме…», а в конце — «Всплывала в небесах Державину хвала, / и целый день о нём мне предстояло помнить». На заданный себе однажды вопрос «Кто я?» следует неожиданный

ответ: «Возьму державинское слово».

Из преемников и последователей Пушкина Ахмадулина выбирает одного Лермонтова. Ещё в раннем её опыте «И снова, как огни мартенов…» (с искусственно «притянутой» рифмой — «Мартынов») в сборнике «Струна» (1962) Пушкин и Лермонтов поставлены рядом — как погибшие на дуэли, но автор жаждет пересмотреть результаты этих дуэлей: «Так кто же победил — Мартынов / иль Лермонтов в дуэли той? / Дантес иль Пушкин, кто там первый? / Кто выиграл и встал с земли?» — и пытается убедить всех, что «Мартынов пал под той горою, / он был наказан тяжело», а Лермонтов всё начинал сначала и «гнал коня»; «Дантес лежал среди сугроба», а Пушкин «пил вино, смеялся и озорничал», «стихи писал, не знал печали». И более того начинающая поэтесса осуждала тех «торжествующих невежд», кто отрицает эти «факты».

Когда к очередному лермонтовскому юбилею Ахмадулиной заказали статью, она написала и стихи, в одном из которых представила себя в саду «минувшего столетья», чаепитие за семейным столом и среди гостей — «юного внука Арсеньевой», предчувствие беды: «И как ни отступай в столетья и сады, / душа не сыщет в них забвенья и блаженства» («Глубокий нежный сад…»). А в другом — побуждает лермонтовских друзей предотвратить поединок («Лермонтов и дитя», 1972).

Пророческие слова В. Кюхельбеккера о горькой участи русских поэтов («Тяжка судьба поэтов всех племён; Тяжелее всех судьба казнит Россию…») в наибольшей степени сбылись в России XX столетия.

И когда Б. Ахмадулина обращается к своему любимому Серебряному веку, она прежде всего останавливается на трагической доле его певцов. Даже светлый её сон о молодом Бунине, о его посещении усадьбы Репина и их вегетарианском обеде, о его влюблённости в гимназистку заставляет припомнить бунинскую могилу на чужбине, под Парижем и пространство вокруг, взирающее «отчуждённо и брезгливо» («Тому назад два года…», 1987).

Гораздо чаще звучит в ахмадулинской поэзии имя А. Блока: о нём напоминают и блекло-синий цвет дома, и таинственная маска, и радуга в белой краске, «как в Сашеньке — непробуждённый Блок»; и голос Алисы Коонен на его поминанье, и «городских окраин дым» как весть о больном Блоке, умиравшем в революционном Петрограде («Сказка о дожде», «Завидев дом…», «Черёмуха всенощная», «Ночь: белый сонм…», «Побережье»). А перечитывая в бессонную ночь блоковские записные книжки, современный автор вдруг натыкается на фразу: «Какая

безнадёжность на рассвете» и отправляется на утреннюю прогулку, чтобы проверить на себе правильность этих слов («Темнеет в полночь…», 1985).

Но больше всего тревожит Б. Ахмадулину «роковой сюжет» блоковской жизни, составленный из «умолчаний и загадок». Признавая «непостижимость таинств, которые он взял с собой», поэтесса в стихотворении, адресованном Блоку (адресат указан лишь в посвящении, а в тексте сказано: «тревожить имени не стану»), — «Бессмертьем душу обольщая…» (1984) — пытается разгадать:

Что видел он за мглой, за гарью?
Каким был светом упоён? <…>
Чего он ожидал от века,
где всё — надрыв и всё — навзрыд?

Он видел грозное «предвестье бед», провидел «высь трагедий», но не вынес «пошлости ответа».

Искавший мук, одну лишь муку:
не петь — поющий не учёл.
Восслед умолкнувшему звуку
он целомудренно ушёл.

Его бывшие сподвижники отвернулись от него, и он принял тихую смерть, никого не проклиная. А «нам остаётся смотреть, как белой ночи розы / всё падают к его ногам». Для Блока роза — мистический цветок, символ любви и красоты («Белый, белый ангел Бога / Сеет розы на пути»).

Чтобы передать своё восприятие Блока и его творчества, Ахмадулина прибегает к блоковским образам и ключевым словам: свет, мгла, ночь, рассвет, дым, гарь (пожар), высь, даль, тайна, мука, розы, маска, музыка; белый, синий, тихий, роковой (см.: Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX в.. М.: Наука, 1986).

Наиболее безысходны в XX в. судьбы «опалы завсегдатая» — Осипа Мандельштама и «незваной звёзды» — Марины Цветаевой. Стихотворение «В том времени…» (1967) посвящено памяти О. Мандельштама (это было 30-летие со дня его предполагаемой тогда гибели) и его конфликту с эпохой.

В том времени, где и злодей —
лишь заурядный житель улиц,

как грозно хрупок иудей,
в ком Русь и музыка очнулись.

Казалось бы, начало жизни будущего поэта не предвещало её последующего драматизма, но вслед за тревожными событиями (и среди них «предсмертье Блока») появляется предчувствие, что «век падёт ему на плечи». А «он нищ и наг пред чудом им свершённой речи». Певцу затыкают рот, а человека, любившего пирожные (из мемуаров), лишают хлеба и в конце концов умерщвляют, оставив без могилы — «безымянным мертвецом». Но в ахмадулинском сознании он жив и общается с ней.

В моём кошмаре, в том раю,
где жив он, где его я прячу,
он сыт! А я его кормлю
огромной сладостью. И плачу.

Через 20 лет и снова в горестный юбилей будет написано новое посвящение — «Ларец и ключ» (1988). «Когда бы этот день, тому, о ком читаю…», «Когда бы этот день, тому, о ком страданье…» — повторяет автор и пробует вообразить, что Мандельштам продолжал бы жить в Воронеже обыденной жизнью, перестал быть «вспыльчивым изгоем», не дерзил бы и не бросал бы вызова «чугунным и стальным» (Медному всаднику и Сталину). Что стало бы с его талантом, «кабы сбылось «когда бы»? Сие никому неведомо. Но ныне он является в гости и смущает хозяйку.

Я сообщалась с ним в смущении двояком:
посол своей же тьмы иль вестник роковой
явился подтвердить, что свой чугунный якорь
удерживает Пётр чугунною рукой? <…>
Но всё, что обретём, куда мы денем?

Скажем:

в ларец. А ключ? А ключ лежит воды на дне.

Гость остаётся загадкой, как и был при жизни. Отсюда и эти образы ларца и потерянного ключа, и странный оборот «воды на дне».

Ещё более близкие и доверительные отношения связывают Беллу Ахмадулину с Мариной Цветаевой, которую она называет по имени и разговаривает с ней на «ты», твердя, например, в «Уроках музыки» (1963) «я, как ты», ибо её тоже в детстве учили игре на фортепиано, и это тоже была враждебная встреча речи и музыки — «взаимная глухонемота». Позднее детское желание хоть чем-то походить на своего кумира сменилось осознанием цветаевской гениальности («гений лба», «гений глаза изумрудный»), пониманием её «всемирного бездомья и сиротства» и парадоксальным сравнением Цветаевой с чудищем и чудовищем, восходящим не к фольклорному «чудищу поганому», а к «чуду» и «чудесам»: «Ты — сильное чудовище, Марина», «чудище, несущее во тьму всеведенья уродливый излишек» («Биографическая справка», 1967). При характеристике цветаевского «чуда» использованы и оригинальные эпитеты («неуместный лоб», «незваная звезда»), которые явно относятся не к «формульному употреблению», а к индивидуальному стилю самой Ахмадулиной (см.: Шульская О.В. Формульные употребления слова з в е з д а и их преобразование в стихотворных текстах поэтов XX в. // Поэтика и стилистика. 1988 — 1990. М.: Наука, 1991. С. 100 — 108).

В стихах, посвященных Цветаевой, описываются разные моменты её биографии: счастливая юность, родной дом в Москве, сочельник, ёлка, коньки, магазины, Серёжа («Как знать, вдруг мало, а не много…», 1979); Таруса, осиротевшая без Марины («Возвращение в Тарусу», 1981); эмиграция, Берлин, Париж, снова Россия, война, Елабуга и «двор последнего страданья» («Биографическая справка»). А в стихотворении «Сад-всадник» (1982) с его эпиграфом из цветаевского «За этот ад, / за этот бред / пошли мне сад / на старость лет» Ахмадулина примеряет на себя её мечту о райском саде. Но сад-хранитель оборачивается Лесным царём (по Жуковскому), от которого невозможно убежать: «Ребёнок, Лесному царю обречённый, / да не убоится, да не упасётся». Расшифровать символический смысл этой вещи и её связь с эпиграфом помогает ахмадулинская эссеистическая заметка «Божьей милостью» (1982), где подчёркивается, что «страдание и гибель — лишь часть судьбы Цветаевой», а главное — в том, что её дух и ум охраняли её дар, и она была готова отдать жизнь за эту дарованную ей свыше «Божью милость».

Если с ушедшими из жизни классиками Ахмадулина беседовала в своих фантазиях и снах, то с ещё живыми Борисом Пастернаком и Анной Ахматовой ей довелось встретиться, хотя она и избегала личного знакомства с ними. А началось с того, что, будучи студенткой Литинститута, Белла отказалась

подписать письмо с осуждением Пастернака, получившего Нобелевскую премию за роман «Доктор Живаго», и была исключена из института (через полгода восстановлена). Свою единственную, случайную встречу с Борисом Леонидовичем она отразила в стихотворно-прозаическом цикле «Памяти Бориса Пастернака» (1962). Он произнёс несколько фраз — «величественноделикатная интонация», «невнятный гул» голоса — и пригласил её в гости, но «навек, неосторожно я не пришла ни завтра, ни потом», так как «чужда привычке налаживать контакты, быть в знакомстве». Тогда в восторженном поклонении она даже воскликнула в порыве самоотрицания: «Но рифмовать пред именем твоим? О нет!» Впоследствии в мемуарном эссе «Лицо и голос» (1989) Ахмадулина скажет, что у него было «лучшее из всех прекрасных лиц», увиденных ею, «шедевр создателя», и признается: «Жизнь моя ушла на то, чтобы не провиниться перед ним».

Каким же видится «переделкинский изгнанник» его поклоннице? Неотделимым от природы и простора, от леса и деревьев, от февральской метели и дачного посёлка, от того дома, где женщина качала головой и на столе горела свеча («Начну издалека, не здесь, а там…», «Метель»).

Не потому ль, в красе и тайне,
пространство, загрустив о нём,
той речи бред и бормотанье
имеет в голосе своём.

(«Метель», 1968)

Ахмадулина сумела ощутить и выразить пастернаковскую «идею гармонического единства мира», взаимодействие «подробностей» с «мирозданием» (Ковтунова И.И. Очерки по языку русских поэтов. М., 2003. С. 180, 179). Она отмечает в личности поэта черты, свойственные и ей самой: «гостеприимный азарт», игра в самого себя («сразу был театром и собой»), лёгкость труда, «равновесье между добром и злом», чувство греха за несовершенство ума и жажда искупления «всеобщей вины», способность прощать («простил ученикам своим / измены роковой экзамен»). А ещё — общая влюблённость в Тифлис и Грузию: «Он утверждал: «Между теплиц и льдин, южнее рая, живёт вселенная вторая — Тифлис…» («Памяти Бориса Пастернака»).

Два десятилетия с пустя Б . Ахмадулиной, о казавшейся на больничной койке, пришло на память пастернаковское

стихотворение «В больнице» с его «чудной строкой про перстень и футляр» («Ты держишь меня, как изделье, И прячешь, как перстень, в футляр»): «Так ею память любовалась, как будто это мой алмаз» («Когда жалела я Бориса…», 1984). Убеждённая в образованности своих читателей, автор не упоминает имени поэта и не цитирует его стихов, а себя и своих современников обвиняет в его смерти.

И думалось: уж коль поэта
мы сами отпустили в смерть
и как-то вытерпели это,-
всё остальное можно снесть.

Однако саму поэтессу восхищение пастернаковским образом не примиряет с уходом из жизни: «в алмазик бытия бесценный / вцепилась жадная душа», «как напоследок жизнь играла <…> / Но это не опровергало / строки про перстень и футляр».

Если перед Пастернаком Б. Ахмадулина преклонялась, то Анну Ахматову обожала, но тоже не хотела с ней знакомиться: «Всех обожаний бедствие огромно». Именно так озаглавила она свои воспоминания об Ахматовой, рассказав о том, что впервые услышала о ней в школе и навсегда влюбилась в её «чудесный, прелестный, притягательный образ», как случайно познакомили их, и Белла неудачно повезла Анну Андреевну на своём автомобиле за город; но машина сломалась, и злосчастный водитель был удостоен «величием ласковонадменной и прощающей усмешки».

В своих стихах Ахмадулина не раз вспоминала Ахматову, то восхищаясь её строкой «Дорога не скажу куда», считая её «бессмертной» («Строка», 1968); то рассматривая фотографию молодой А. Ахматовой в 1912 г. — нежный, угловатый профиль, чёлка, «улыбка юности и славы» («Снимок», 1973). Но, пожалуй, самым известным стало ахмадулинское стихотворение «Я завидую её — молодой…» (1974). Это не просто признание в любви, это проникновение в сокровенные тайны как собственной души, так и чужой, но духовно близкой. Так, Ахмадулину нисколько не удивляет ахматовский выбор псевдонима: «Это имя, каким назвалась, / потому что сама захотела, — / нарушенье черты и предела / и востока незваная власть» (и сама Б.А. «нарушительница», соединившая в себе итальянскую и татарскую кровь). Не удивляет её и ревнивая реакция Анны Андреевны на фамилию молоденькой знакомой, которую друзья в шутку называли Беллой Ахматовной.

Но её и моё имена
были схожи основой кромешной,
лишь однажды взглянула с усмешкой,
как метелью лицо обмела.
Что же было мне делать — посмевшей
зваться так, как назвали меня.

Не скрывает Ахмадулина своей зависти и к молодой Ахматовой, «худой, как рабы на галере», и к седой, «как колокол, грузной, с вещим слухом», «с этим неописуемым зобом, полным песни, уже неземной». В этой зависти нет ни подобострастия, ни приниженности. Сочувствуя «нищей пленнице рая и ада», Б. Ахмадулина желала бы обладать таким же поэтическим даром: «О, когда б я была так богата, / что мне прелесть оставшихся дней?» Но понимает, что это чревато расплатой: «Но я знаю, какая расплата / за судьбу быть не мною, а ей». Это означает, что невозможно принять и повторить чужую судьбу, чужой талант. Необходимо оставаться самим собой и быть похожим только на себя.

В 1967 г., когда Б. Пастернака и А. Ахматовой уже не было в живых, Ахмадулина «сообщает» о недавней смерти тех, кто воспел «царскосельских садов деревa» и «переделкинских рощиц деревья», в рай, туда, где отдыхает М. Цветаева, тем самым соединив воедино, навечно трёх поэтов Серебряного века, как перед этим А. Ахматова присоединила к «двум голосам перекличке» — Осипу и Борису — «письмо от Марины» и себя («Нас четверо», 1961).

Средь всех твоих бед и плетей
только два тебе есть утешенья:
что не знала двух этих смертей
и воспела два этих рожденья.

(«Четверть века, Марина, тому…», 1967).

Итак, мы убеждаемся, что, беседуя с классиками, Б. Ахмадулина, делилась с ними своими тревогами и заботами и в то же время соучаствовала в их жизни, мечтая изменить её к лучшему. А толчком к беседам часто служили автобиографические факты и посещения ею тех мест, где жили или бывали её герои (Петербург, Воронеж, Калуга, Таруса, Репино, Переделкино), а также её настроения и состояние души и тела (сон, бессонница, болезнь).

Теперь, когда Белла Ахмадулина ушла от нас в мир иной и присоединилась к своим великим собеседникам, кто-нибудь из новых стихотворцев выберет и её в качестве образца, будет беседовать с нею, «как живой с живыми говоря» (В. Маяковский), и даже станет завидовать ей, но пойдёт собственной творческой дорогой, помня пушкинский завет: «Бреду своим путём: Будь всякий при своём».

2011

«Повторяю за Пушкиным вслед» (Н. Горбаневская и Б. Кенжеев)

Безмолвствуешь, как пушкинский народ.

Н. Горбаневская

Слава — яркая заплата.
Это Пушкин написал.

Б. Кенжеев

Казалось бы, что общего у столь непохожих поэтов разных поколений, как Наталья Горбаневская и Бахыт Кенжеев. Ну, скажете вы, они оба какое-то время обитали в Ленинграде-Питере и сохранили привязанность к этому городу; оба были диссидентами и нонконформистами и публиковались в самиздате, потом эмигрировали из Советского Союза и проживали она во Франции, а он в Канаде. Но это биографические переклички. А есть и творческие. И Н. Горбаневская, и Б. Кенжеев ощущают себя наследниками русской классической поэзии и любят ссылаться на предшественников и цитировать их: «чтобы подслушать у кого угодно и не сумняшась выдать за своё» (Н. Горбаневская), «Или и впрямь настоящее — только цитата / из неизвестного? Полно отыскивать сходство / между чужим и своим» (Б. Кенжеев). А главным, постоянным спутником и собеседником обоих является «солнце русской поэзии» — А.С. Пушкин. К примеру, они оба описывают один и тот же памятник великому поэту в Москве на Тверском бульваре: «А тот, в плаще, в цепях, склонивши кудри, / неужто всё про свой «тяжёлый век» (Н. Горбаневская) и «Поэт, / чуть улыбаясь, смотрит с постамента / чугунного <…> а глупые студенты, / хихикая, перевирают строки / про милость к падшим…» (Б. Кенжеев). К тому же у второго на столе стоит статуэтка — «печальный Пушкин на скамейке, в цилиндре, с деревянной тростью». И нынешний стихотворец до поздней ночи засиживается над «ветхим Пушкиным» и предаётся «пушкинской лени».

В кенжеевских стихах много цитат и реминисценций из пушкинских произведений: «Лета к суровой прозе клонят, / Лета

шалунью рифму гонят», «бездны мрачной на краю», «Так куда ж нам плыть?», «Пора, мой друг, пора», «Я сам мещанин — повторяю за Пушкиным вслед», «Глаголом сердца охлаждённые жёг», «такие же бесы в небе крутятся», «дуй, ветер осени, — что ветер у Пушкина — один на свете», «в края, где белка молодая орех серебряный грызёт», «недавно нас пленяли сны надежды, славы, тихой веры».

Под пером Бахыта Кенжеева оживают и пушкинские герои. То кот учёный превращается в чёрного бестолкового котяру, который мяучит на балконе и не поддаётся дрессировке. То князь Гвидон из бочки винной вышёл на «трезвый брег», и весь «сапиенс людской», тоже «из бочки выбив днище, кроме хлеба, также ищет счастье, вольность и покой». То сам поэт в молодости «над златом чах», как Кощей, и кто-то назначит ему «смерти срок» и над рюмкой «развинтит перстенёк», как Сальери.

Не ограничиваясь осовремениванием высказываний и персонажей Пушкина, Кенжеев обыгрывает и его афоризмы, развивая и продолжая их, а порой строя на них целое стихотворение. Так, взяв знаменитые строки об обращении с годами к прозе и прощании с рифмой, он сначала рисует персонифицированный портрет рифмы, похожей на Музу: «её прозрачные глаза / омыла синяя слеза / она уже другому снится / диктует первую строку / и радуясь его письму / ерошит волосы ему» (без знаков препинания), затем живописует метафорическую картину взросления и старения человека и перехода его от поэзии к прозе.

Когда в беспечном море тонет
житейской юности челнок
полночный ветер валит с ног
к суровой прозе годы клонят
душа качается и стонет
и время погибать всерьёз
шалунью рифму годы гонят
из тёплой кухни на мороз.

(«Лета к суровой прозе клонят», 1967)

А оборванная пушкинская цитата «Слава — яркая заплата…» («на ветхом рубище певца») оборачивается то зарплатой, то бокалом шампанского, то просто словом, уходящим во сне, «вроде рюмки алкоголя, вроде флоксов на столе, вроде ветра в чистом поле, в вологодском феврале» («Я шагал с эпохой в ногу…», начало 90-х гг.). Или, начав стихотворение с патетического

заявления «Как я завидую великим!», автор далее иронизирует над собой, сравнив себя с «полупьяным котом учёным», и посмеивается над Пушкиным: «Ах Пушкин, ах обманщик ловкий! / Не поддаются дрессировке / коты» («Как я завидую великим!», 90-е гг.). И вдруг признаётся, что тщится переписать свою «утлую жизнь» по Пушкину или Толстому («Мой заплаканный, право, неважно…»).

Иногда цитирует те же пушкинские стихи и Н. Горбаневская, но чаще вспоминает другие строки: «берег, милый для меня», «на мой закат печальный», «и горько слёзы лью», «светла адмиралтейская игла», «русский от побед отвык», «не печалься, всё пройдёт». Как и Кенжеев, точному цитированию она предпочитает реминисценции, переделки, аллюзии: «В начале жизни помню детский сад» (вместо «школу помню я»), «Там на неведомых дорожках серебра / Свисают паруса и сохнут вёсла», «И кормщик погиб, и пловец, а певец — это ты или кто-то?»; «И узелок заплатанных платков / Повешен на воротах Цареграда», «среди беготни устойчивой мышей». А вот как неузнаваемо преображен эпиграф к 1-ой главе «Евгения Онегина» из Вяземского «И жить торопится, и чувствовать спешит» — «и жить не хочется, и чувствовать не стоит».

Если Кенжеев упоминает о «пушкинской лени», то Горбаневская пишет и о «пушкинском народе», и о «пушкинской осени», и о снеге на Черной речке, и об «Арзамасе». Если он любит иронические игры с образами и цитатами Пушкина, то она создаёт вариации на его стихи, переосмысливая его мотивы и сюжеты, обычно уже в зачине ссылаясь на оригинал: «Опять собирается вещий Олег» (1967), «Я вам звоню, хоть и бешусь» (1979), «Не дай мне Бог сойти с ума» (начало 80-х), «Со мною друга нет» (начало 90-х).

Первое стихотворение — комментарий к «Песни о вещем Олеге». Подчёркивая повторяемость её ситуаций («опять собирается», «снова заплачет над черепом князь», снова выползет гробовая змея, «шипя и смеясь»), поэтесса (или «поэтка», как она себя называет) спрашивает, стоит ли верить предсказаниям кудесников, и советует не пытаться узнавать свою судьбу.

Так будь ты сторук, и стоуст, и столик,
а встретится лживый, безумный старик —
не спрашивай, право, не стоит.
Все косточки в горсточке Господа спят,
ковши круговые запенясь шипят
и шипу змеиному вторят.

Второй текст основан на гипотетическом предположении, что было бы, если б Пушкин жил в наше время: «А будь он нынешний, сейчасный, / писал бы он в припадке чувств: / «Я вам звоню, хоть и бешусь, / хоть это стыд и труд напрасный»? Автор усмехается и над собой, и над своими современниками, у которых в собраниях сочинений не будет переписки, а лишь «телефонные счета и неоплаченные пени». Но и в «век стальной и деловитый» возможна любовь. И если нет взаимности, то «хоть позвони, хоть позови, / хоть растопи стихами снег / и измени теченье рек, / хоть зарифмуй мольбу молитвой» — в ответ по телефону ты услышишь одно молчание, и в этом «трагикомический твой крест». Так ирония сменяется драматической нотой («А будь он нынешний…»).

В третьем стихотворении «Ночь. Снег. Тишь. Тьма» звучит пушкинский мотив ужаса перед безумием. В отличие от классика, который перечислял варианты, предпочитаемые им («посох и сума», «труд и глад»), Горбаневская перебирает условия и обстоятельства сумасшествия: «Не дай мне бог сойти с ума / во тьме, в тиши, в ночи, в снегу» (уже представленные в первой строке). Если Пушкин мечтал о воле, о бегстве на лоно природы, то у современного поэта нет этого выхода. В чём же спасение?

Завешу окна, свет зажгу,
камин затапливать начну,

(ср. у Бунина «камин затоплю»)

в эфире выловлю волну,
и запоёт она сама:
— Нет, лучше посох и сума…

Успокоение за завешенным окном эфемерно, временно, о чём и напоминает пушкинская строчка.

По мотивам Пушкина написано и «Со мною друга нет». Когда-то бывший лицеист скучал по своим друзьям, печалился о близком друге, «с кем горькую запил бы я разлуку» («19 октября 1825»). Сегодняшний стихотворец не готов «ни запить разлуку, ни начать жизнь новую». «Светлая печаль» оборачивается «печатью свинцовой», когда «жизнь в зубах навязла приторней тянучки». И вместо гамлетовского вопроса «быть или не быть?» решается проблема — пропить получку или не пропить. И за всё приходится отвечать: «За то, как смеет быть светла печаль, / за жгучий плач, за лучики колючки / не видных звёзд за стенкой

воронка». Светлая пушкинская печаль вплетается в страшную атмосферу XX, «железного века», с его тиранией, репрессиями, тюрьмами и психушками (где пришлось побывать Горбаневской), а сверху мерцают колючки звёзд, напоминающих о Мандельштаме. «Пушкинская осень» царит над мандельштамовскими «тосканскими холмами», «облака плывут» (как в песне Галича), «опять из рук ветхий Данте выпадает», как некогда из пушкинских рук. То есть, с одной стороны, Горбаневская отталкивается от отдельных произведений Пушкина и пользуется прямой цитацией, а с другой, — прибегает к завуалированным намёкам на разные источники.

Аналогично поступает и Кенжеев, сочиняя фантазии на темы русской и мировой классики.

Не гоняй и ты по пустому блюдцу
наливное яблочко — погляди, как,
не оглядываясь, облака несутся,
посмотри, как в дивных просторах диких
успокоившись на высокой ноте,
словно дура-мачеха их простила,
спят, сопя, безропотные светила,
никогда не слышавшие о Гёте.

(«Лгут пророки, мудрствуют ясновидцы…»)

Тут и мачеха-дура и наливное яблочко из пушкинской сказки, и тютчевское предложение посмотреть вокруг и его любимый эпитет «дивный» («Смотри, как на речном просторе», «дивная пора»); тут и неожиданное упоминание о Гёте с его интересом к небесным светилам. (О проблемах интертекстуальности и межтекстовых связях см.: Жолковский А. Блуждающие звёзды. Из истории русского модернизма. М., 1992.)

Итак, поэзия Пушкина сопровождает и Наталью Горбаневскую, и Бахыта Кенжеева на протяжении всего их творчества — от ранних опытов («Опять собирается вещий Олег» и «Лета к суровой прозе клонят») до зрелой лирики: «рифма, лёгкая подруга, решает квадратуру круга» («И снова на вопрос «Откуда?») и «Печаль моя тесна» («Есть нечто в механизме славы…»).

Не «ветхий», а живой Пушкин входит в наше сегодня и в современную поэзию и по-прежнему является поэтическим и нравственным ориентиром для многих людей, говорящих и пишущих на «великом и могучем» русском языке.

2007

Романтик, воспитанный на литературе (Круг чтения Бориса Рыжего)

Я за чтением зренье садил
да коверкал язык иностранный.

(1997)

Знакомясь с творческими исканиями каждого писателя, мы интересуемся не только мерой и своеобразием его таланта, но и тем, кого из своих предшественников он читает и перечитывает, кого предпочитает, а кого игнорирует и как это отражается в его творчестве.

С этими мыслями я открыла книгу Бориса Рыжего, собранную и изданную после его ранней трагической гибели в возрасте 27 лет (2001) — «Оправдание жизни» (Екатеринбург, 2004). Я читала его стихи, начиная с первых опытов, и удивлялась широте его литературных интересов, обилию писательских имен и книжных названий. Одни из них свидетельствуют о подростковом чтении (Робинзон, Данко, «Граф Монте-Кристо»), другие — о знакомстве с античной культурой (Аполлон и Эвтерпа, Феб и Орфей, Гомер и Гесиод, Ахилл и Андромаха, Овидий и Гораций), третьи — о влюблённости в русскую и мировую поэзию.

Из зарубежных авторов в стихах Б. Рыжего упоминаются Данте и Петрарка, Э. По и Джойс, Кафка и Оден, Верхарн и Фрост, причём это не просто упоминание, а внимательное прочтение, запоминание, усвоение: «Был бы я умнее… / сказал бы что-то вроде: «Постум, Постум…», / как сказал однажды Квинт Гораций Флакк» («Осень в парке», 1996); «Овидий, я как ты, но чуточку сложней / судьба моя. Твоя и горше, и страшней» («К Овидию», 1996); мальчик — «ученичок Петрарки» — убивается из-за дуры и твердит: «Лаура, Лаурета…» («Жалею мальчика…», 1997);

…и начинаешь из Верхарна
Эмиля что-то просто так
о льдах, о холоде — губами
едва заметно шевеля,
с его заветными словами
своё мешая тра-ля-ля.

(«Особенно, когда с работы…», 1996)

Отдавая должное русским писателям-классикам (Л. Толстому, Ф. Достоевскому, А. Чехову), Б. Рыжий всей душой принадлежал русской поэзии, жил и дышал ею. По свидетельству его друзей, он «прекрасно знал золотой век русской поэзии» — от Державина и Жуковского до Случевского (Дозморов О. Указ. соч. С. 741) и относился к ним как к реальным и живым людям: «Вот в этом доме Пушкин пил / с гусарами. Я полюбил / за это его как человека», «Тютчев, нет сил молчать», «И мне не обидно за Фета, / что Фету так весело жить».

А всё начиналось в семье мальчика с домашнего чтения вслух по вечерам Пушкина и Лермонтова, Блока и Есенина. Долгое время Пушкин «заслонял» других поэтов: «но ей сказал: «Люблю поэта Пастернака», / однако я больше Пушкина любил» («Вот эта любит Пастернака…»). Отсюда в его стихах частые цитаты, аллюзии, эпиграфы из пушкинских произведений: «Не дай с ума сойти мне, Бог» (у Пушкина «Не дай мне Бог сойти с ума»), «мои хладеющие руки», «Скажу, рысак!»; и посещение памятных мест и музеев поэта («Черная речка», «В доме-музее А.С. Пушкина», «Есть фотография такая…» — негр на пушкинском празднике читает «Памятник», а «Пушкин, сидя на коне, глядит милягой чернобровым, таким простым домашним ге…»); и даже воображаемая беседа с «гением курчавым» от лица его приятеля: «вспомнил встречу нашу в столице позапрошлый год», «А Вас спросить позвольте: мы-то / стрелялись, что ли? Или нет?» («Почти случайно пьесу Вашу…»).

Внимание начинающего стихотворца привлекали все поэты пушкинской поры — «прекрасный» Дельвиг, «усталый» Вяземский, «весело-трагический» Д. Давыдов, Баратынский с его «Сумерками». Особенно взволновала его горькая участь Батюшкова — в 30 лет сойти с ума, забыть друзей и врагов, и «30 лет сплошная тьма, в конце которой смерть от тифа»; «на миг он в ум пришёл, и молвил он: «Увы, меня уж нету между вами» («Памяти Батюшкова», 1995, «Как в жизни падал…», 1997).

В поэзии второй половины XIX в. Борис выбирал не только Тютчева, Фета, Некрасова («Я, как Фет, хочу к звездам — нынче слаб их накал», «но я молчал, скрывался и таил», «Я так люблю иронию мою» — некрасовское «Я не люблю иронии твоей»), но находил «лучшие стихи» у Огарёва, восторгался элегической и романсовой лирикой А. Григорьева и Полонского: «и томик Григорьева выпал из рук, / с подушки Полонский свалился». В «Стихотворении Ап. Григорьева» автор размышляет, как мальчик, сходивший с ума от рифм, которые ластились и кривлялись,

улыбались и плакали, превращается в пьяницу, и соотносится ли поэтический дар с многодневными запоями (для самого Рыжего это актуальная и болезненная проблема).

Да, сентиментален, это точно,
слёзы, рифмы, всё, что было, — бред.
Водка скиснет, но таким же точно
небо будет через тыщу лет.

А Полонскому адресованы «Памяти Полонского» (1998) и «Тонкой дымя папироской…» (1999) — о службе поэта на Кавказе и его стихотворном цикле «Закавказье»: «Я говорю, чеканя каждый слог: / чёрт побери, держись, поручик!», «Доброе — как на ладони./ Свет на висках седока. / Тонкие чёрные кони / в синие прут облака».

Своих любимых поэтов Серебряного века Б. Рыжий называл просто по именам — «Александр, Иннокентий, Георгий» (Блок, Анненский, Иванов). Он признавался, что они вошли в его жизнь, «навязали свои дневники, комплексы, ветки сирени», и их «печальные тени» толпятся за его спиной, а их стихи он шепчет перед сном, как молитву. Правда, тут не обходится и без самоиронии: «Не один ещё юный кретин / вам доверит грошовое горе». Чаще других повторяет молодой стихотворец имя А. Блока, как будто тот повсюду сопровождает его: «Боже мой, какое чудо / Блок, как мил, мой друг, как чист», «И красив как Бог / на краю могилы / Александр Блок — / умный, честный, милый», «с профилем Блока живу я на сердце давно», «только один звонок: «Я умираю тоже, / здравствуй, товарищ Блок…». Звучат в его стихах и блоковские мотивы: «Прости былому хулигану — что там? — поэзию и мрак» (ср. «Простишь ли мне мои метели, / Мой бред, поэзию и мрак?»); «Умрём, и всё начнётся вновь. / И всё на свете повторится. / Скамейка, счастье и любовь» (у Блока «Аптека, улица, фонарь»). Пожалуй, это не бессознательное подражание, а сознательное отталкивание.

Я не настолько верю в слово,
чтобы, как в юности, тогда,
сказать, что всё начнётся снова.
Ведь не начнётся никогда.

(«Померкли очи голубые…», 1999)

Примеряет к себе Рыжий и судьбы писателей-эмигрантов и в

стихотворении «Европейская ночь» (повторяя заглавие книги В. Ходасевича) вспоминает Бунина и Ходасевича, Г. Иванова и Адамовича, переживших «трущоб парижских горечь» и «неоновый рассвет». И сам он тоже чувствует себя одиноким, хотя и живёт в России; с уважением думает о достойном молчании Ходасевича «на последнем рубеже» и о том, как они встретятся на том свете, в аду («Ходасевичу»).

Писал Б. Рыжий и о мученической гибели Гумилёва, и о травле Пастернака, и о трагической доле Мандельштама: «Это было над Камой… где беззубую песню бесплатную / пушкинистам кричал Мандельштам» (имеется в виду ссылка поэта в Чердынь и его стихотворение «День стоял о пяти головах» о «племени пушкиноведов» в шинелях, с наганами, «любителях белозубых стишков»). Как и у Мандельштама, есть у Рыжего «Стихи о русской поэзии», есть и немало мандельштамовских цитат — «Поедем в Царское Село», «Чёрный ангел на белом снегу», «В Петербурге мы сойдёмся снова». Подобно Мандельштаму, и он испытывал «тоску по мировой культуре» и уносился мечтой в разные эпохи, соединяя их в своём воображении.

… В то время Данте
спускался в Ад, с Эдгаром По
калякал Ворон, Маяковский
взлетал на небо <…>
Я грыз окаменевший снег, сто лет назад в ладонь упавший.

(«Стоял обычный зимний день…»)

Ср. с Пастернаком:

Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По <…>
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы в вермут, окунал.

(«Про эти стихи»)

И, конечно, Борис был внимательным и взыскательным читателем советской и постсоветской поэзии (Багрицкий, Луговской, Сельвинский, Гандлевский, Еременко и др.). Избрал в мэтры А. Кушнера и Е. Рейна, обращаясь к ним по имени-отчеству. Зачитывался стихами Б. Слуцкого и Д. Самойлова и

учился у первого прозаизации стихотворной речи, а у второго — лёгкости и гармоничности стиха, сочинив, к примеру, парафраз самойловских «Сороковых, роковых» — «80-е, усатые, хвостатые и полосатые». В Е. Евтушенко он увидел «символ эпохи», но эстрадные выступления своего старшего современника воспринимал критически:

Бессмертье плясало в красной
рубахе, играло и пело,
рубахе атласной
навыпуск — бездарно и смело.

(«Евгений Александрович Евтушенко…»)

Высоко оценивал Рыжий поэзию И. Бродского, боялся ему подражать и посвятил его памяти несколько стихотворений: «Прощай, олимпиец, прощай навсегда» («Слов не нахожу, а гляжу на Неву, / как мальчик, губу прикусил» — январь 1996); «Памяти И.Б.» («Живёшь — и не видят и не слышат. / Умри — достанут, перепищут»); «Памяти поэта» («Ах, Иосиф Александрович, / дорогой мой человек…», всюду «говорят о смерти Бро»).

Скучая, я вставал из-за стола
и шёл читать какого-нибудь Кафку,
жалеть себя и сочинять стихи
под Бродского о том, что человек,
конечно, одиночество в квадрате,
нет, в кубе.

(«А иногда отец мне говорил…», 1999)

Чтение было для Б. Рыжего сотворчеством, он живо откликался и эмоционально реагировал на прочитанное, то соглашался, то спорил («Нет, нам нужнее «Прекрасная Дама», / желчь петербургского дня…», подчёркивая необходимость блоковской и мандельштамовской поэзии). При этом он не был читателем-интуитивистом, не отдающим себе отчёта, почему ему что-то нравится или не нравится. Скорее,он был читателем-аналитиком и, читая, вдумывался, размышлял, анализировал, сопоставлял. Так, «Фантазия» Фета напоминала ему «голосом» и размером (5-стопный хорей) «Балладу» Анненского. В первой он отмечал роскошный весенний пейзаж, и «излишнюю роскошь сердец», и новые надежды в финале («Миг ещё… нет волшебной

сказки./ И душа опять полна возможным»). Во второй — осеннее прощание с летней дачей, с возлюбленной, пронизанное горечью. И заканчивается сопоставление выводом: «О, как интонации схожи / у счастья и горя, друзья!» («Фет», 1995). Другую аналогию мы наблюдаем в «Стихах о русской поэзии»: «Иванов тютчевские строки / раскрасил ярко и красиво». Или неожиданной кажется концовка бытового, приземлённого стихотворения «Трамвай гремел»:

И всё. Поэзии — привет.
Таким зигзагом,
кроме меня, писали Фет
да с Пастернаком.

Действительно, таким разностопным, 4—2-стопным ямбом написаны фетовские стихи «Одна звезда меж всеми дышит / И так дрожит…» и «Я повторял…» («В моей руке — какое чудо! — / Твоя рука…») и пастернаковские «Во всём мне хочется дойти / До самой сути» и «Зимняя ночь» («Мело, мело по всей земле, / Во все пределы…»). Кстати, первым отметил это сходство А. Кушнер: «Известный, в сущности, наряд, / Чужая мета: / У Пастернака вроде взят, / А им — у Фета».

Такое аналитическое чтение прямой дорогой ведёт к литературной критике, и Борис начинает писать критические заметки и рецензии, высказывая в них неординарные суждения. Например, в эссе о В. Набокове утверждается, что его напрасно считают бездарным стихотворцем, он «поэт огромный», и, возможно, именно его назовут «первым поэтом эмиграции», а не Ходасевича и Цветаеву, так как он «сохранил для нас пушкинскую радость, пушкинское достоинство» и умел беседовать с Музой «без угрюмых размышлений о судьбе России, без жалоб на собственную судьбу, а легко болтая на серьёзные темы» — «это была светская беседа, воспоминания о прошлом и будущем». Быть может, эти рассуждения и спорные, но, вероятно, похожим писателем хотел стать сам Рыжий.

Необыкновенную его начитанность подчёркивает в своём критико-биографическом очерке Н. Казарин «Поэт Борис Рыжий: постижение красоты», включённом в книгу «Оправдание жизни», — и не только в художественной литературе, но и в философии (в частности, Ф. Ницше, Л. Шестов). И сам Борис не без горькой иронии говорил о себе как о «посредственном, но бесконечно начитанном поэте» и временами даже пугался своей начитанности: как бы из-за увлечённости чужими стихами не впасть в подражательство и эпигонство («только это не я

сочинил»).

А память у юноши была феноменальная, он мог часами читать наизусть произведения многих поэтов и включал их цитаты в свои тексты, обычно без кавычек и нередко видоизменённые: «Я Музу юную, бывало, / Встречал в подлунной стороне» (В. Жуковский), «Мне в поколенье друга не найти» (у Баратынского «И как нашёл я друга в поколенье»), «Я встретил вас — всё былое / в отжившем сердце ожило» и «Как наше слово отзовётся, / дано ли нам предугадать?» (у Тютчева» Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовётся»), «Я лучшей доли не желал» (у Блока «не искал»), «Эх вы, сани! А кони, кони!» (С. Есенин).

Случалось, хотя и чрезвычайно редко, блестящая память всё же подводила его. Так произошло, когда Бунину были приписаны блоковские строки: «Словно в бунинских лучших стихах ты, рыдая, роняла / из волос — что там? — шпильки, хотела уйти» (1999). Ср. «Превратила всё в шутку сначала…» Блока — «рыдала», «десять шпилек на стол уронив», «и должно быть, навеки ушла».

По наблюдениям критика А. Гениса, писатели придумывают и создают различные способы чтения, чтобы не бояться чужой литературы: «Бродский сторожил неизбежную строку, Олеша искал в метафоре метаморфозу, Блок изобретал прилагательные: «Весёлое имя Пушкин». Что касается Б. Рыжего, то он включал чужое слово в сниженный и иронический контекст, и эффект получался парадоксальный.

Выходил я один на дорогу,
чуть шатаясь, мотор тормозил.
Мимо кладбища, цирка, острога
вёз меня молчаливый дебил.

(«На окошке, на фоне заката…»)

Если Мандельштам настаивал на том, что «книгу мы получаем из рук действительности», то для Рыжего книга становилась самой действительностью, подчас более реальной и подлинной. Он был романтиком, воспитанным на литературе, и верил в силу слова. Свои стихи он стремился погрузить в реальность, скрещивал книжность и цитатность с бытовыми реалиями, с разговорностью и просторечиями. Его воодушевлял пример А. Кушнера, которого он считал своим учителем и поэзия которого была насквозь пропитана литературными ассоциациями и реминисценциями. Вслед за кушнеровским «парадом» поэтов с

их недостатками («Наши поэты») Рыжий составляет свой список прославленных стихотворцев (но это мартиролог) и доводит его до наших дней: «Пушкин готовится к дуэли», «Баратынский пьёт, по горло войдя во мрак», «Анненского встречает Царскосельский вокзал», «Мандельштама за Урал увозит поезд», «Заболоцкий запрыгивает на нары», «Бродский выступает в роли мученика», а Кушнер оказывается «единственным солдатом разбитого войска, отвечая жизнью за тех, в чьей смерти вы виновны» («Александр Семёнович Кушнер читает стихи…», 1997).

Мысли о смерти преследовали Б. Рыжего всю его короткую жизнь, и у писателей он искал ответа на вопрос, что есть жизнь и смерть. И сам отвечал на него опять-таки с помощью литературной аналогии: «Жизнь — суть поэзия, а смерть — сплошная проза». Он вчитывался в предсмертное стихотворение Державина «Река времен в своём стремленье…» и «Загробные песни» Случевского; представлял себе, как «бушевал перед могилой Лев Толстой», как Блок был похож на Бога «на краю могилы», а себя воображал на месте Лермонтова:

Артериальной тёплой кровью
я захлебнусь под Машуком,
и медальон, что мне с любовью,
где ты ребёнком… В горле ком.

(«У современного героя…», 1999)

Любовь к чужим стихам приводила к нелестным сравнениям со своими, к постоянным сомнениям в себе: «Ах, строчки чужие иглою в душе. / Одно удручает, что всё это было». И самое удручающее — страх не реализоваться, не воплотить свой дар в жизнь: «Была надежда на гениальность и сплыла», «Свой талант ценю в копейку, / хоть и верую в него», «Моя песенка спета, / не вышло из меня поэта».

Лермонтовский возраст — 27 лет — оказался для него роковым. Перед смертью он перечитывал стихи рано погибшего в солдатчине Полежаева, книга которого так и осталась лежать на столе раскрытой на стихотворении «Отчаяние», полном безнадежности и безысходности («Смотрю на жизнь, как на позор», «скорей во прах!»).

И всё-таки, несмотря на собственное отчаяние, Борис Рыжий ощущал себя частью «общей лирики ленты» (В. Маяковский) и считал себя «приёмным, но любящим сыном поэзии русской». А теперь он стал и любимым, и законным, и признанным её сыном.

Интересно, знал ли он известную песню В. Высоцкого:

Кто кончил жизнь трагически, тот — истинный поэт. <…>
На цифре 27 один шагнул под пистолет,
Другой же — в петлю слазил в «Англетере».

Наверное, знал…
2012

Стиховедческие «Штудии»

Стих поэмы А.С. Пушкина «Домик в Коломне»

В пушкиноведении жанр «Домика в Коломне» (ДвК) определяли как «сказку» и шуточную поэму, «повесть в стихах» и анекдот, а в последнее время как пародию на литературные жанры. Исследователи находят в этой поэме «всеобъемлющую иронию», полемичность и «карнавальность», диалогичность и многоголосие, «демифологизацию сюжета» и «пародирование школ, жанров, приёмов» (Е.С. Хаев, Л.И. Вольперт, С.А. Фомичёв, Л.С. Сидяков, Э.И. Худошина). Эти наблюдения и суждения, несомненно, углубляют наше восприятие пушкинского творения и приближают к его пониманию, но далеко не всё проясняют в творческих замыслах поэта. Если целью его была «всеобъемлющая ирония», то почему отброшены строфы о журнальной «брани» (только ли из-за её устарелости к 1833 г. — времени первой публикации ДвК?), о «мелких рифмачах», «пудреной пиитике» классицизма, о «склизком» александрийском стихе и т.д. Или чем объясняется «ошибка» автора, опустившего одну строчку в XXXVI строфе? Ответы на некоторые спорные вопросы может дать, на наш взгляд, анализ стиховой структуры поэмы.

Пушкин так определил жанровую специфику своего произведения: «повесть, писанная октавами», — т.е. поставил перед собой задачу написать не просто стихотворную повесть, но повествование в определённой строфической форме, а для этого надо было создать русскую октаву и испытать её содержательные и формальные возможности. Осознание новаторской задачи привело к тому, что были исключены и первоначальные сетования на трудности октавной строфы, и насмешки над собой, «рифмачом безрассудным», неспособным справиться с нею, и сокращено теоретико-литературное вступление, в котором оставлена лишь проблема октавы, полемически заострённая с первых же строк:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.

ДвК задуман как полемическое отталкивание от опыта предшественников и современников, в том числе и своего собственного, в частности, от 4-стопного ямба (Я4) «Евгения

Онегина» («забава», в черновом варианте — «мера низкая») и онегинской строфы. Сопротивопоставление «повести в октавах» и «романа в стихах» ощутимо на разных уровнях её текста, начиная с выбора «низких» героев и анекдотического сюжета и кончая стихотворной формой, а с другой стороны, строфичность, лирические отступления, образ автора-рассказчика. Перед нами как будто пародийное дополнение-послесловие к роману: и с персонажами мы расстаёмся в «минуту злую» для них, и автор то погружается в «странный сон», как Онегин, то предаётся воспоминаниям о той поре, когда был моложе, как Татьяна, то превращает свою «музу резвую» в «резвушку» и, как в «Евгении Онегине» (ЕО), выступает в трёх ипостасях — писателя, повествователя и героя. Иронически переосмыслен в повести «Татьяны милый идеал», словно раздваиваясь на два образа: «девочки бедной и простой» Параши, живущей в «смиренной доле» (эпитеты, повторяющиеся в характеристике обеих героинь), которая сама выбирает себе возлюбленного, и графини, которая при всей своей «красе надменной и суровой» страдала и «была несчастна». Особенно много в ДвК перекличек — лексических, рифменных, ритмико-синтаксических — с VIII главой ЕО, законченной как раз перед началом работы над поэмой (25 сентября 1830 г.): многочисленные переносы и разделительные союзы «или», замечания в скобках, вроде «зоркий пол» и «их пол таков»; одинаковые и сходные рифмы (моложе — что же, рано — романа, ближе — ниже, неновой — новой, небрежно — нежно).

Но вернёмся к начальным строкам ДвК. Отказываясь от Я4, поэт противопоставляет ему не просто другой стихотворный размер, а строфу, которая ассоциировалась с Я5 согласно английским образцам (в итальянских — 11-сложник). Однако Пушкин, хотя и помнит о них — и прежде всего о байроновских «Дон-Жуане» и «Беппо», — но выбирает особую схему октавы, предложенную Катениным в статье 1822 г. о переводах итальянских поэтов и опробованную Дельвигом в стихотворении «К друзьям»: чёткое построчное и построфное чередование мужских и женских окончаний и тройных рифм — аВаВаВсс и АвАвАвСС. Правда, сам Катенин усомнился в осуществимости такого типа октавы из-за «бедности» русского языка на трёхчленные рифмы (впоследствии он всё-таки напишет ряд произведений с рифменными 3-членами, но не в октавах). Пушкин же берётся оспорить это утверждение: «я бы совладел с тройным созвучием. Пущусь на славу!» И для этого он предлагает не гнушаться глагольными рифмами и использовать в рифмовке «хоть весь словарь», вплоть до союзов.

Третий пункт стиховедческих «штудий» во вступлении —

вопрос о цезуре в Я5. По мнению Катенина, в этом размере необходима цезура (постоянная пауза) на 2-ой стопе, иначе стих станет вялым и будет «сбиваться на прозу». Казалось бы, что и Пушкин думает так же, тем более что в своих произведениях до 1830 г. он соблюдал это правило: «Признаться вам. Я в пятистопной строчке / Люблю цезуру на второй стопе», — но уже во второй строке сего признания цезура падает на третью стопу.

Так в шутливом и шутовском тоне, забавляясь и дурачась («И хоть лежу теперь на канапе»), наслаждаясь самим процессом творчества («Как весело стихи свои вести» — ср. в «Осени»: «Как весело, обув железом ноги…»), поэт ведёт разговор о механизме стиха (в VIII главе ЕО упомянут «стихов российских механизм»), о трёх его слагаемых — строфе, рифме и ритме и выдвигает ряд требований и программных положений. Каковы же они и как реализуются в поэме?

1. «Повесть, писанная октавами», т.е. восьмистишная, «под цифрами, в порядке, строй за строем» — в ДвК сорок строф, последовательно пронумерованных, однако в XXXVI октаве вместо 8 строк — 7.

2. В канонической октаве обязательны «тройные созвучия» — две рифмы «по три в ряд»: «две придут сами, третью приведут» (в поэме обыгрываются и глагол «вести», и цифра 3 — три окна, три дня, трёхэтажный дом), а в конце — парная рифмовка: авававсс. Но в XXXV строфе 5 одинаковых созвучий (домой — долой — бедой — покой — какой), продолжающихся в следующей строфе (вдовой — щекой) с утратой одного компонента и превращением трёхчлена в двучлен — АвАвАсс.

3. Октава должна строиться на строгом чередовании мужских и женских рифм как в строфе, так и между строфами. Если первая строка одной октавы заканчивается м ужской к лаузулой, то и последний стих имеет такое же окончание. А вторая строфа начинается и завершается женскими рифмами. И снова XXXVI строфа нарушает весь «порядок» и «строй за строем», которые были провозглашены во вступлении: АвАвАсс вместо АвАвАвСС, и XXXVII октава после мужского краезвучия вновь даёт женское начало АвАвАвСС взамен аВаВаВсс.

4. Заключительное двустишие в октаве «служит для афористического вывода или иронического поворота» (Никонов. Октава // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 252). Именно так построены первые октавы в ДвК: «Ведь рифмы запросто со мной живут, / Две придут сами, третью приведут»; «К чему? Скажите; уж и так мы голы, / Отныне в рифмы буду брать глаголы». В дальнейшем двустишие чаще всего присоединяется к 6-ой строке, дробится, включает в себя переносы. Лишь в 9

строфах их 40, последние строчки синтаксически обособлены, в остальных случаях они либо входят как часть в сложное предложение, либо даны как отрезок фразового единства: «Стояла их смиренная лачужка / За самой будкой. Вижу как теперь…» — IX; «много вздору / Приходит нам на ум, когда бредём…» — XI; «было поздно, / Когда Параша тихо к ней вошла…» — XXIX.

5. Традиционная октава отличается тематическим и ритмико-синтаксическим единством и завершённостью (хотя Байрон, например, не чуждался строфической «разомкнутостью»). Пушкин же в своей поэме не только не стремится к замкнутости октав, но постоянно связывает их между собой и логически, и синтаксически, давая в последующей строфе ответ на вопрос, заданный в предыдущей: «И что же? (X) — Мне стало грустно» (XI), продолжая реплики в диалоге: «минуточку терпенья (XXXIX) — Вот вам мораль» (XL), употребляя местоимения и уточняющие наречия: «А чтоб им путь открыть», «Не стану их надменно браковать», «Она страдала», «Она казалась», «Она подумала», «Тогда блажен», «Три дня тому туда ходил я вместе», «Туда, я помню, ездила всегда». А подчас вообще отказывается от синтаксической законченности: «Читала сочиненья Эмина, // Играть умела также на гитаре»; «А дочка на луну ещё смотрела // И слушала мяуканье котов»; «И, наконец, не вытерпев, сказала: // Стой тут, Параша, я схожу домой».

Таким образом, октава в ДвК создаётся путём отказа от нормативности: ни одно требование не становится догмой, ни одно правило — каноном, вопреки мнению некоторых пушкинистов о том, что «каждое теоретическое положение поэта» «практически реализуется в повести» (А.Г. Гукасова). И в этой строфической игре «норма — нарушение» главный «козырь» — превращение XXXVI октавы в семистишие.

Пред зеркалом Параши, чинно сидя,
Кухарка брилась. Что с моей вдовой?
«Ах, ах!» и шлёпнулась. Её завидя,
Та, второпях, с намыленной щекой
Через старуху (вдовью честь обидя),
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,
Да ну бежать, закрыв себе лицо.

На пропуск одной строки после 5-ой давно обратили внимание исследователи, объясняя его по-разному: «незавершённостью работы» (В. Брюсов), случайной ошибкой (Б. Томашевский), стремлением «выразить быструю последовательность событий» (Н. Измайлов), «драматизмом

рассказа» (А. Гукасова), мистификацией читателя (Е. Хаев). С. Фомичев предполагает, что деформация этой строфы была допущена при переписке в беловой автограф, а Я. Левкович считает, что происхождение ошибки установить невозможно, так как черновик рукописи не сохранился.

Попробуем и мы высказать несколько соображений по этому поводу. Начнём с того, что Пушкин всё время посмеивается и над своими программными заявлениями, и над ожиданиями публики и критики. С другой стороны, пропуск так «спрятан» в строфе, словно недостающая строка никуда не исчезала. В какой момент автор преподносит нам этот «сюрприз», как его подготавливает и обставляет? Во-первых, строчка исчезает в самый кульминационный момент «двойной паники» — обморока старухи и бегства «кухарки». Нагнетание «страстей» и «ужасов» делает пропажу строки на фоне неожиданного разоблачения и исчезновения лже-кухарки и незаметной, и символической. Вовторых, XXXVI строфа тематически и интонационно не обособлена, а примыкает к предыдущей, где напряжение достигает апогея — возглас ужаса: «О Боже! страх какой!», смысл которого разъясняется после строфического пробела — «Пред зеркалом Параши…». В-третьих, в XXXV октаве нагнетается 5-членная рифма на -ой, и созвучие длится и в следующей, «дефектной» октаве (см. выше). В этой рифменной веренице выпадение одного члена не ощущается. Очевидно, что в XXXVI строфе происходит смысловой и формальный «взрыв», полностью разрушивший октавный канон: взамен 8 стихов — 7, перенос рифмы из предшествующей октавы, причём рифма не тройная, а двойная; двустишие имеет не мужские, а женские клаузулы, и последующая строфа начинается той же рифмовкой АвАв… вместо аВаВ.

Такой же принципиальный отказ от догматизма и установка на «эффект обманутого ожидания» наблюдаются и на других уровнях стиховой структуры.

Во вступлении Пушкин декларирует своё обращение к «рифме наглагольной» и ко всему словарю, в том числе к «мелкой сволочи», союзам и наречиям, — «все годны в строй». И первая октава почти сплошь «наглагольная»: 5 глаголов в рифмах (надоел — хотел — совладел, живут — приведут), во II — 3 (разрешу — спрошу — пишу), в III — V — по 2 — 3, а затем в пяти строфах подряд ни одной глагольной рифмы. Дальше они то возникают, то пропадают, а XXIII октаву «прошивают» насквозь: идеал — читал — вникал, узнали — печали — привлекали, могла — внесла. И мы начинаем замечать не только игру в появлениеисчезновение глагольных рифм, но и их

грамматическую неоднородность, т.е. сочетание в рифмах разных частей речи. Так, на 22 полных глагольных (14 тройных и 8 двойных) приходится 14 смешанных, что в целом составляет 24% всего рифменного состава. Наречий в рифмах в два раза меньше, чем глаголов — 12% (ср. в VIII главе ЕО первых — 5%, вторых — около 15%), преимущественно в разнородных сочетаниях (всегда — молода — горда, вдруг — испуг). Любопытно, что наречия опередили как местоимения (7%), так и прилагательные (менее 10%). Значит, поэт следует своей декларации — «Отныне в рифмы буду брать глаголы» и «подбирать союзы да наречья», хотя союзов нет, но есть частица в «союзе» с местоимением («что же»).

Автор то повторяет в рифмах одинаковые части речи (осталась — таскалась — сбиралась, Маврушки — полушки — старушки), то сочетает разные (Покрову — живу — наяву); прибегает к составным рифмам (увечья — наречья — сберечь я) и омонимическим (припала страсть — обокрасть — какая страсть); пользуется внутренними созвучиями (стряпуха — старуха, отменно — тени, там — летать) и «теневыми рифмами» (термин В. Баевского): слоги — ноги — строги и Богу — дорогу, браковать — стать — рать и солдат — парад). Слова различных рифмопар в соседних стихах как бы «перезваниваются» друг с другом: совладел и славу, нежно и погружена, разбирая и обратясь, рукава и резвушка. Краезвучия буквально сплетаются в многозвучные рифменные узоры: котов — нескромный — часов — Коломной — домов — тёмной — оно — полотно.

Можно сказать, что в ДвК Пушкин явно демонстрирует богатый выбор русских рифм и их разнообразие. Вот, к примеру, мужские на — а: текла — несла — была, могла — внесла, вошла — привела, была — вела — жила; на — ом: пешком — верхом — шажком, вечерком — дом — окном, дом — кругом — сном, дом — вином — рождеством (дом повторяется в рифмовке 6 раз и становится лейт-рифмой). В сущности, название поэмы «опрокинуто» в рифмы, отражаясь в них, начиная с первой строфы с её рифменными Л и Д и кончая последней с сонорными М и Н и ассонансами на О. В пушкинских рифмах сталкиваются и обыгрываются «далековатые понятия» — от поэтизмов до профессионализмов и просторечий: дочь — ночь — натолочь, пе — стопе — канапе, вон — небосклон — сон, подгадит — сладит, слушай — заезжай — плошай. И через всю поэму, варьируясь, протянулись рифмы с глаголом «вести»: живут — приведут (рифмы), вести (стихи) — брести — чести, плесть — весть (счёты) — несть, была — вела (жизнь) — жила, вошла — привела (кухарку), вели (октавы) — шли — нашли.

В рифменном лексиконе ДвК соседствуют сочетания

банальные и редкие, обычные и оригинальные: боле — доле — воле и Вера — гоффурьера, моя — я — нельзя и бале — дале — оригинале. А заканчивается поэма нарочито неприметными местоименными рифмами наряду с наречными: моему — опасно — тому — напрасно — ему — несогласно, ничего — моего (ср. с замыкающей рифмой в ЕО: ним — моим). «Так вот куда октавы нас вели!» Они открывали рифмам «путь широкий, вольный» — без лексических, семантических и грамматических ограничений в пределах фонетически точного рифмования, принятого в поэзии пушкинской эпохи.

И, наконец, что представляет собой пушкинский Я5, который в начале поэмы противопоставлен Я4? До ДвК поэт употреблял главным образом цезурованный Я5, и в 1830 г. им были написаны «Сонет» и «Элегия». Б.В. Томашевский в книге «О стихе» (1929) подчёркивал, что с ДвК начинается в пушкинской поэзии «сознательный отказ от цезуры». Думается, скорее можно говорить об эксперименте с цезурой, а не об отказе от неё, потому что в большинстве стихов она всё-таки присутствует, но не на привычном месте — на 2-ой стопе, а на любом, благодаря синтаксическому членению: «Слегла. Напрасно чаем и вином…», «И только. Ночь над мирною Коломной…», «Носила чепчик и очки. Но дочь…». По нашим подсчётам, более 60% текста составляют расчленённые строки, включающие в себя знаки препинания, в том числе точки, вопросы и восклицания, двоеточия и многоточия («Что за беда? Не всё ж гулять пешком», «Скажу, рысак! Парнасский иноходец», «Сказав: “Вот я кухарку привела”», «Смиренье жалоб… В них-то я вникал…»). Отметим, что в 20% строк ощутима тенденция к трёхчастному делению («Графиня… (звали как, не помню, право)», «За зеркальцем… вся в мыле…» — «Воля ваша»), а больше трети несут цезуру на 2-ой стопе, т.е. после 4-го слога («О той поре, когда я был моложе»). Такой Я5 правильнее назвать не «бесцензурным» (Б. Томашевский), а «вольноцезурным» (М. Гаспаров).

Экспериментальный характер стиха поэмы, необычность её ритмико-интонационного строения обуславливаются не только синтаксической дробностью и вольноцезурностью, но и обилием переносов, нарушающих единство стихотворного ряда и способствующих прерывистости и затруднённости ритма. Их число доходит до 80, при этом около 30 не просто фразовые, а синтагматические (разрывающие синтагмы): «Она / Читала сочиненья Эмина», «Её сестра двоюродная, Вера / Ивановна», «Её жалели в доме, всех же боле / Кот Васька». Другая приметная черта пушкинских переносов то, что расположены они не поодиночке, а сгустками, в нескольких строчках подряд и

фигурируют и в повествовании, и в лирических отступлениях, но не равномерно — то отсутствуя, то доходя до 4 — 6 в строфе.

1. Скажу, рысак! Парнасский иноходец
2. Его не обогнал бы. Но Пегас
3. Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец
4. Иссох. Пророс крапивою Парнас;
5. В отставке Феб живёт, а хороводец
6. Старушек муз уж не прельщает нас.

Своеобразное звучание ямба в ДвК определяется и другим — по сравнению с общим обликом пушкинского Я5 — соотношением ритмических форм: чаще появляется пиррихий на 3-й стопе (ЯЯПЯЯ, по данным Б. Томашевского, 2,8%; в ДвК — 13,4%), а самая распространённая форма ЯЯЯПЯ немного снижается (с 33,5% до 29,4%). Разнообразнее стали вариации с двумя пиррихиями (ПЯЯПЯ, ЯПЯПЯ, ПЯПЯЯ, ЯЯППЯ,ЯППЯЯ) и даже с тремя — ПЯППЯ («И становилася перед толпою»). Заметно повысилась ударность 1-й стопы и 1-го слога (сверхсхемные ударения увеличились с 11% до 20%), добавочные ударения имеются в 36% строк, что свидетельствует об уменьшении слогового состава словаря. Заметим, что среди односложных слов, особенно в начале стиха, случаются и полнозначные, несущие тяжелое ударение (песнь, дочь, шла, вмиг, дни, кот), а три слова выстраиваются в созвучную цепочку, нечто вроде начальной рифмы: жить — шить — брить. Связанные одной темой, темой кухарки, они приобретают комический оттенок: «Жить можно без кухарки…» — «Шить сядет — не умеет взять иголку» — «Брить бороду себе, что не согласно…».

Итак, в ритмике, как и в строфике и рифмовке, ощущается установку на игру и новизну: насыщенность переносами и отказ от них, сгущение однотипных ритмических форм и резкая их смена, ритмическое подобие строфических зачинов и концовок и расподобление, начальные отягощения и облегчения в соединении с анафорами: «Что перестать?.. — Что за беда…»; «Кто заступил… — Кто ж родился…»; «По чердакам… — По воскресеньям…». Недаром В. Брюсов был убеждён, что «наибольшая сила юмора — и юмора глубокого и острого — вложена в этой повести в рифмы и ритмы» и что вообще она предназначалась для людей, «хорошо знающих и чувствующих тайну стихотворной техники» («Маленькие драмы Пушкина», 1922). Однако эксперимент экспериментом, игра игрой, но Пушкин никогда не ставил перед собой только формальные задачи. И, раскрывая строфическое, рифменное и ритмическое

богатство 5-стопноямбической октавы, поэт одновременно решал идейно-тематические, жанровые, сюжетно-композиционные проблемы, доказывая возможность воплощения в октавах любого содержания — высокого и низкого, лирики и быта, диалогов и описаний, патетики и иронии, строя свою повесть на постоянных переходах, сменах и переливах — тональности, ситуаций, мотивов, образов.

1985

Из истории двухстопных форм русских трёхсложников

Трёхсложные метры вошли в русскую поэзию значительно позднее ямбов и хореев и долгое время занимали в ней более чем скромное место (в XVIII в. — 2%, в 1800 — 1830 гг. — 7,5%, по данным М. Гаспарова). Это объясняется не только историко-литературными, но и ритмолингвистическими причинами: метрическая схема классических 3-сложников (3сл), как убедительно доказал М. Гаспаров, «в условиях русского языка позволяет включить в стих приблизительно в полторадва раза меньшее количество словосочетаний, чем ритм двусложных размеров» («Современный русский стих. Метрика и ритмика». М., 1974. С. 219).

В поэзии XVIII в. 3сл были связаны с музыкально-драматическими жанрами (арии, дуэты, хоры, гимны, песни), и наибольшее распространение получили дактилические (Д) и амфибрахические (Ам) размеры (39% и 31%) и двустопные формы — до 40% (Вишневский К.Д. Русская метрика XVIII в. // Вопросы литературы XVIII в. Пенза, 1972). Начиная с Жуковского, 3сл, главным образом Ам, тяготеют к балладе, а употребительность 2-стопников постепенно падает; они ориентируются в основном на малые и «лёгкие» жанры — анакреонтику, эпиграммы, песни — с отголосками коротких 3сл XVIII в. (от «Радости» Батюшкова до «Есть речи — значенье / Темно иль ничтожно» Лермонтова). При всей немногочисленности 2-стопных форм в 1 половине XIX в. в них намечаются тематические и жанровые предпочтения: Д2 — анакреонтические мотивы (Вяземский «К друзьям», Пушкин «Заздравный кубок» и «Измены»), анапест (Ан2) — песни и пейзажная лирика (Пушкин «Песня Земфиры» из «Цыган», Вяземский «Палестина», Полежаев «Вечерняя заря»), Ам2 совмещает в себе и то, и другое, и третье (Баратынский «Люблю я красавицу», А. Одоевский «Песня русалок» из поэмы «Василько», Пушкин «Я здесь, Инезилья» и «Румяной зарёю», Полежаев «Любовь» и «Букет»). Лишь у одного поэта этого периода 2-стопники выдвинулись на первое место среди 3сл — у Кольцова, который разрабатывал Ан2 в песнях («Хуторок», «Путь»), а Ам2 — в думах («Умолкший поэт», «Могила»). Возможно, в этом выборе определённую роль сыграли в первом случае пушкинский «Старый муж, грозный муж» с его ореолом народности и мужскими клаузулами (ср. «Я другого люблю, / Умираю любя» и кольцовское «Я любила его / Жарче дня и огня»), а во втором —

духовные стихи Ф. Глинки и «Восстань, боязливый» из «Подражаний Корану» Пушкина с их религиозно-философской направленностью и отказом от рифм. В дальнейшем «Песня Земфиры» и «русские песни» Кольцова определили развитие песенного Ан2 — П. Мочалов «Старый бор, чёрный бор», М. Розенгейм «Далеко-далеко / Степь за Волгу ушла», А. Аммосов «Хас-Булат удалой», И. Суриков «Ты, как утро весны».

В эпоху расцвета 3сл в 60 — 80-е годы XIX в. (более 25% всей метрики), вызванного их семантической переориентацией — освоением народно-бытовых тем — удельный вес 2-стопников не повышается (от 2% до 6,5%). Несколько случаев употребления Д2 находим у Некрасова в поэмах в виде песенных вставок (бурлацкая песня в «Современниках», две песни Гриши Добросклонова в «Кому на Руси жить хорошо») и Ам2 в с тихотворении, п освященном д етям, « Накануне с ветлого праздника». Ещё малочисленнее 2-стопные формы в творчестве некрасовских современников — Фета («Узник», «Только месяц взошёл»), Тютчева («Листья»), А.К. Толстого («Цыганские песни»), А. Григорьева «Молитва»). Исключение составляет Никитин, продолживший кольцовскую традицию в использовании 2-стопников и считавший их пригодными как для фольклорной и крестьянской тематики, так и лирической («Разговоры», «С кем теперь мне сидеть» — Ан2) и философской («Жизнь и смерть», «Вечность» — Ам2).

«Процессия нейтрализации некрасовской экспансии трёхсложных метров» (А. Беззубов) в начале XX в. выразился в резком их сокращении (вдвое) и в наступлении на них дольников. Этот процесс затронул и 2-стопники, но доля их в системе 3сл осталась на прежнем уровне. Некоторое оживление коротких 3сл, в особенности Ан2, наблюдаем у символистов, которые широко применяли смену анакруз (Брюсов «Духи земли», В. Иванов «При дверях», Городецкий «Зной»), разностопность (сочетания 2323 или 2121) и полиметрию (Бальмонт «Мёртвые корабли», Брюсов «Обряд ночи», В.Иванов «Днепровье»), вводили дольниковые строки, разнообразили рифмовку и освободили 2-стопники от песенных ассоциаций. Изредка традиционная семантика просвечивает в символистских стихах — в «Гимне солнцу» и «Осени» Бальмонта, «И томлюсь я с тех пор» Брюсова, «Аллея» Балтрушайтиса, — но обычно она преобразуется и преображается: античные и фольклорные имитации мифологизируются («Цикады» В. Иванова, «Рожество Ярилы» Городецкого), гимны превращаются в мистические пророчества (В. Иванов «При дверях»), пейзажи — в символическое «зеркало теней» (В. Соловьёв «Вновь белые колокольчики», Бальмонт «Льдины»,

Брюсов «Улица»); плачи и песни теряют фольклорную окраску, передавая лирические раздумья и переживания («Не плачь и не думай» Брюсова, «Вот минута прощальная» Сологуба, «Грусть утихает» Бальмонта, «Тоска вокзала» Анненского).

Вслед за Ф. Сологубом, возродившим в 90-е годы кольцовский Ан2 и в корне изменившим его звучание (более десятка медитаций — «Я душой умирающей», «Ты печально мерцала», «Не нашёл я дороги» и др.), к этому размеру обращается и А. Блок, создав в 1901 — 902 гг. серию из пяти стихотворений (по терминологии В. Баевского, «ансамбль»), в которых выразил не «тоску умирания» и безнадежность (как Сологуб), а настроения тревожных предчувствий и мистических ожиданий («Верю в Солнце Завета», «Свет в окошке шатался», «Ожидание», «Ты — молитва лазурная» и «Ночи стали длиннее»), позднее к ним добавятся ещё два — «Вечность бросила в город» и «Вот река полноводнее».

Верю в Солнце Завета,
Вижу зори вдали.
Жду вселенского света
От вселенской земли.

Этот экспрессивный ореол Ан2 был подхвачен А. Белым («Осень», «В полях», «Зов», «Слово»): «Исполняйтесь, вы — дни. / Распадайтесь, вы — храмы. / Наши песни — огни. / Облака — фимиамы».

Кольцовско-никитинскую тематику в Ан2 пробовали продолжать в 1910-е годы поэты из народа — С. Есенин «И.Д. Рудинскому», П. Орешин «Волга», И. Ерошин «Шахтёр», а Н. Клюев и С. Клычков «скрещивали» традиционные мотивы с символистскими («Безответным рабом», «Снова лес за туманами»).

Вместе с семантическими преобразованиями в 2-стопнике происходят и ритмические: меняются соотношения мужских, женских и дактилических словоразделов (Мс, Жс и Дс), «лёгких» и «тяжёлых» сверхсхемных ударений — на служебных и полнозначных словах (СУ — Л и Т). Так, Кольцов в Ан2 избегал Дс и предпочитал Жс, а Никитин и поэты-песенники 2-й половины XIX в. увеличивали в 4 — 5 раз число первых за счёт уменьшения вторых. Эти же тенденции замечаем в начале XX столетия, в частности, резко подскакивает уровень Дс при снижении Мс у Блока. Показатели же СУ колеблются (самые низкие у Белого, а позже — у Цветаевой), но в отличие от Кольцова Т опережают Л (кроме Сологуба). Иная кривая

ритмического развития в Ам2: после Кольцова снижается % Дс и повышается Мс, а СУ-Л намного превышает Т.

Этапы ритмико-семантической эволюции 2-стопных форм русских 3сл наглядно прослеживается в творчестве Сергея Есенина, который начинал свой путь с подражания кольцовским образцам: темы житейской доли и сердечного огня в Ан2, отдельные образы, рифмовка хаха, т.е. сочетание «холостых» строк с рифмованными (ср. есенинские «Загорелася кровь / Жарче дня и огня», «не волнуется грудь», «Снова грусть и тоска / Мою грудь облегли» и кольцовские «загорелась душа», «жарче дня и огня», «и волнуется грудь», «злая грусть залегла») — с добавлением поэтических штампов: «тихо дремлет река», «серебрится ручей», «солнца луч золотой» (ср. у Никитина «дремлет чуткий камыш», у Белого «серебрится туман», у Бальмонта «солнца луч золотой»). Интуитивно пытается начинающий стихотворец уловить и ритмический рисунок стихов своего «старшего брата» (так называл он Кольцова), приближая СУ и Мс к кольцовским показателям, но колеблясь в употреблении Дс, то сводя их до минимума, как Кольцов (0 — 5%), то следуя за некрасовскими «тягучими» 3сл, в которых Дс составляют 20 — 25%.

Ср.

Я с любовью иду *Жс*
На указанный путь, *Дс*
От мук и тревог *Мс*
Не волнуется грудь. *Дс*

С. Есенин

Путь широкий давно *Жс*
Предо мною лежит; *Жс*
Да нельзя мне по нём *Жс*
Ни летать, ни ходить. *Мс*

А. Кольцов

Однако уже в 1915 — 1916 гг. на кольцовском материале («Молотьба») Есенин делает попытку оттолкнуться от разработки деревенской темы в духе своего учителя и создаёт не «русскую

песню», а бытовую зарисовку с подчёркнуто обыденной лексикой и образностью (за исключением «браги хмельной» и «золотых снопов»), даёт перекрёстные рифмы авав взамен прежних хаха, сокращает число СУ, утяжеляющих стих. По своему содержанию «Молотьба» и «Дед» Есенина перекликаются с циклом С. Клычкова, посвящённым его деду («Дедова пахота», «Дед отборонил», «Дед с покоса») и опубликованным в 1913 г. в сборнике «Потаённый сад» (ср. есенинский и клычковский зачины — «Вышёл зараня дед / На гумно молотить» и «Боронил дед зараня»). Но стихи Клычкова написаны в песенном ключе, 4-стопным, реже 3-стопным хореем, с привычными повторами и фольклорными формулами (весь белый свет, рожь-боярыня).

А следующее стихотворение Есенина, написанное Ан2, «Покраснела рябина» (1916) означало окончательный разрыв с кольцовской традицией и следование символистским образцам с их семантикой пророчеств и предчувствий, женско-мужскими рифмами и повышенной ролью Дс.

Снова выплыл из рощи	*А*	*Жс*
Синим лебедем мрак.	*в*	*Дс*
Чудотворные мощи	*А*	*Дс*
Он принёс на крылах.	*в*	*Мс*

Правда, вместо «вселенских зорь», «зовов», «Солнца Завета» у Есенина появляются мужицкий Спас и «чудотворные мощи», а вместо абстрактного «золотого пространства» и лесов «заповедных лилий» — родимый край, «вечный пахарь и вой», т.е. на смену символистской мистике приходит крестьянский мистицизм: «Встань, пришло исцеленье, / Навестил тебя Спас». И поэт провозглашает себя чуть ли не преемником Спаса («Помяну тебя в дождик / Я, Есенин Сергей», а в «Инонии» назовёт себя «пророком»), по-своему отразив явления, происходившие в русской поэзии XX в.: переосмысление религиозных догм, ощущение преемственности революции с мужицкими бунтами, подчёркнутая автобиографичность лирической исповеди, вплоть до упоминания своего имени и фамилии (см. произведения раннего Маяковского «Облако в штанах», «Владимир Маяковский», «Следующий день»).

«Покраснела рябина» Есенина была напечатана в сб. «Скифы» (1918, № 2), а в 1919 г. вышла книга Клюева «Песнеслов», где был помещён цикл из восьми стихотворений «Спас», открывавшийся Ан2: «Вышёл лён из мочища» и «Я родился в вертепе». В первом прославлялся крестьянский Спас, из чрева которого явился «сын праматери Евы — шестикрылый Орёл»; во втором в религиозном

освещении преподносится автобиография поэта (посещал его «гость крылатый», дьявол увёл в «каменный ад», «крёстный — Гамаюн»). В этом цикле при всей его мудрёной и изощрёной мистичности заметны лексические и образные переклички с ранними есенинскими стихами: «молюсь… тишине», «припадаю к лохани», «вяжут алые нити зари — дщери огня» (ср. у Есенина «молюсь в синеву», «припадаю на траву», «вяжет кружево над рощей в жёлтой пене облака»). Изменились в клюевских 2-стопниках (по сравнению с прежними), быть может, под влиянием есенинских соотношения СУ (Т усилились за счёт Л) и Мс, Жс и Дс (последних стало в три раза больше).

Последний раз Ан2 появились в есенинском творчестве в революционной поэме «Отчарь» (1917), возвещавшей возрождение «волховского звона» и «буслаевского разгула» и предсказывавшей вселенский пир братских народов. В Ан2 1916 — 1917 гг. возрастает число отягощений не только в зачине, но и в середине стиха («Свят и мирен твой дар», «Всех зовёшь ты на пир») и Дс («Исцелованный мир», «Необъемлемый шар»), т.е. поэт одновременно форсирует две тенденции 3сл: утяжеление ритма в начале строк и облегчение в конце. Первая охватывает около 60% стихов, вторая — 30%, а нередко они объединяются: «Дня закатного жертва», «Новой свежестью ветра / Пахнет зреющий снег», «Слышен волховский звон».

Наряду с Ан2 Есенин употреблял и амфибрахические и дактилические 2-стопники, но ещё реже (Ан2 — шесть произведений, Ам2 — пять, Д2 — три), причём возникают они в его поэзии позднее (1915 — 1916) и тематически связаны с «новокрестьянской» проблематикой («Я странник убогий», «Вечер, как сажа») и со «скифскими» идеями («Октоих», «Пришествие»): «Братья-миряне, / Вам моя песнь. / Слышу в тумане я / Светлую весть».

В Д2 и Ам2 по сравнению с Ан2 уменьшается количество СУ и прежде всего Т (до 3-0%) и увеличивается Дс (до 28%). Кроме того, в Д2 Есенин избегает пропуска 1-го ударения (ПУ), которым иногда пользовались классики, но допускает смену анакруз по примеру поэтов-символистов и дактилические окончания: «Небо — как колокол, / Месяц — язык, / Мать моя — родина, / Я — большевик»; «Крепкий и сильный, / На гибель твою / В колокол синий / Я месяцем бью».

Двустопные формы используются Есениным преимущественно в полиметрических композициях «маленьких поэм» 1917 — 1918 гг., в которых вообще преобладают короткие размеры (в том числе Я3 и Х3), очевидно, призванные, по мнению автора, предать энергичные, бодрые, стремительные ритмы

революционной эпохи: «Февральской метелью / Ревёшь ты во мне» (Ам2); «Наша вера — в силе, / Наша правда — в нас!» (Х3).

После 1918 г. 2-стопные 3сл полностью исчезают из есенинского творчества, вытесненные «романсными» 3-стопниками — 2-стопники, по-видимому, ассоциировались в сознании поэта с патетической настроенностью и полиметрией.

В 20-е годы неожиданный «взлёт» 2-стопных форм обнаруживаем в поэзии М. Цветаевой, где они сохраняют 3-сложную основу, в то время как 3 — 4-стопники трансформируются в дольники (Дк). На первое место среди цветаевских 2-стопников выходит не Ан2, как у Есенина, а Д2 (10 произведений, Ам2 — 7, Ан2 — 40). Не опасаясь ритмико-интонационного однообразия и «легковесности» коротких 3сл и прибегая к различным приёмам нарушения «эффекта ритмического ожидания» (смена анакруз и рифмовки, пропуски ударений и перебои ритма, резкие переносы и эллипсисы), поэтесса пишет ими объёмные стихотворения (от 40 до 100 строк), затрагивая философские и трагедийные темы — любовь, творчество, смерть.

Юность — любить, *Д2*
Старость — погретья:
Некогда — быть,
Некуда деться.

Древа вещая весть! *Ан2*
Лес, вещающий: Есть
Здесь, над сбродом кривизн —
Совершенная жизнь.

В советской поэзии 2-стопники мало распространены. После светловской «Гренады» (1926) в поэтический обиход вошла своеобразная форма «расчленённого» Ам4 — Ам2 + 2, два полустишия, разделённые стихоразделом, обычно женским: «Мы ехали шагом, Мы мчались в боях». Такой стих неоднократно эксплоатировался и самим Светловым («Перед боем», «Песня», «Большая дорога»), и другими поэтами — зачастую с нарушением стихоразделов: Исаковский «Ельня», П. Васильев «Дорога», Недогонов «Дорога моей земли», Смеляков «Вдоль дымных окраин», К. Ваншенкин «Есть сладкая радость», Рубцов «Дорожная элегия», Горбовский «Послушайте, дядя» (заметна «путевая» семантика). Успех Ам2 + 2, по всей вероятности, способствовал некоторому усилению Ам2 — Асеев «Дыханье эпохи», Ахматова «Путём всея земли», Тихонов «Костёр», Яшин «Первый птенец»,

Прокофьев «За нашей рекою», Л. Озеров «О сжатые сроки» и т.д.

Возрастает употребительность и Ан2, вызванная возрождением народно-поэтичесикх традиций. Начало его популярности было положено в 30 — 40-е гг. песнями Прокофьева «Где весна, там и лето», Исаковского «Огонёк», Ошанина «Есть такая любовь». В отличие от анапестических песен XIX в. («Не шуми ты, непогодушка» Грамматина, «Полетай, соловеюшко» Цыганова, «Меж крутых берегов» Ожегова и пр.) в песенных произведениях советских стихотворцев нерифмованные дактилические окончания и мужские рифмы сменяются разными видами рифмовки, и в полтора-два раза повышается число Дс за счёт Мс.

Наряду с песенным жанром, Ан2 в 50 — 60-е годы встречаются в интимной и гражданской лирике, в сатирических и сюжетных стихах, в посланиях и поэмах, т.е. тематический и жанровый диапазон этого размера довольно широк: А. Твардовский «Я убит подо Ржевом», Я. Смеляков «Пропаганда» и «Павлу Антокольскому», Б. Пастернак «Вакханалия», А. Яшин «Запасаемся светом», Е. Долматовский «Французская булка», К. Ваншенкин «Без разрыва и гула», В. Шефнер «Наставление», Г. Горбовский «Обыватель», А. Вознесенский «Графоманы Москвы» и т.п. Разнообразнее становится и ритмика 2-стопников, всё больше освобождаясь от монотонности. Одни поэты насыщают свои стихи СУ (А. Прокофьев), другие «облегчают» их (Я. Смеляков), у третьих возрастает доля Жс, но падает Мс (Р. Рождественский), у четвертых, напротив, вторые приближаются к первым (А. Яшин). Игра словоразделами и СУ превращается в осознанный художественный приём, и один и тот же автор по-разному использует их в разноплановых произведениях. Ср., к примеру, «Чужую книгу» и «Ровеснику» В. Соколова: первое строится на Мс и Дс, а послание — исключительно на Дс и без СУ — «Испытание памятью / Опалённого детства», «Обязательно выдюжить / И порадовать вестью». Не ограничиваясь этими ритмическими средствами, поэты применяют и метрические сдвиги — пропуски ударных и безударных слогов, перемена анакруз, причём ПУ учащаются не только в Д2 и Ам2, но и в Ан2: «Предостерёг» (А. Ахматова), «Остающаяся» (В. Соколов), «К смерти приговорённый» (Б. Пастернак), «Листьев не обожгло, / Веток не обломало» (А. Тарковский), «В миг ослепленья / чтобы спастись, / до озлобленья / не опустись» (Е. Евтушенко).

В современной поэзии, кроме традиционных 3сл, существует множество разновидностей «преобразованных» — переходных метрических форм (ПМФ) и логаэдов, в которых пропускаются ударения и безударные слоги, как в дольниках (Дк), и меняются

анакрузы, давая 3сл с п.а.: Сурков «Дочери» Ан2 + Д2, Евтушенко «В миг ослепленья» Д2 + Ам2, Межиров «Стихи о том, как сын стал солдатом» Ан2 + Ам2 + Д2 + Дк. На фоне этих «свободных» тенденций, берущих начало в стихотворстве начала XX в., выявляются и некоторые устойчивые черты современных русских 2-стопников: утяжеление зачинов строк и облегчение к концу, преобладание СУ в Ан2 и сокращение их в Д и Ам (особенно Т), а ПУ — в Д2 чаще, в Ан2 — намного реже.

Были воздухоплаватели, — Ан2 СУ ПУ
шик и почёт, — Д2
как шкатулки из платины — Ан2
наперечёт. Д2 ПУ

Р.Рождественский

В последние десятилетия в советской поэзии употребление 2-стопных форм 3сл немного повысилось (до 14%), главным образом Ан2, но они по-прежнему принадлежат к малопродуктивным размерам русской метрики.

1989

О становлении частушечной рифмы

Частушка как жанр русской народной поэзии зарождается во второй половине XIX в. на скрещении двух дорог — фольклорной и литературной. С одной стороны, она опирается на плясовые и игровые песни и припевки, а с другой, — перенимает «куплетность» и перекрёстную рифмовку «городского романса».

Многие фольклористы (С. Лазутин, В. Бахтин, И. Зырянов) считают, что 4-строчная частушка сформировалась не сразу, а прошла длительную эволюцию: частная песня (хороводная, беседная, плясовая) распадается на более короткие припевки с повторяющимися зачинами или концовками, и постепенно возникают и получают распространение многострочные и 6-строчные частушки не без влияния аналогичных форм украинского, белорусского и польского фольклора, сыгравших «роль катализатора».

Исходя из тезиса о постепенном формировании частушечного жанра, прошедшего в своём развитии несколько стадий: песни-предшественницы частушки, песни-частушки, ранняя многострочная частушка, 6-строчная и, наконец, 4-строчная, реже 2-строчная, — мы и обратимся к изучению частушечных рифм и, в частности, к вопросу об их становлении.

В современном литературоведении и фольклористике существуют разные точки зрения на происхождение рифмовки в частушках. Одни исследователи настаивают на преимущественно литературной её основе, другие — на фольклорной, третьи подчёркивают её двойную природу. Так, о близости рифмы частушек к речевым жанрам фольклора пишет поэт Д. Самойлов в своей «Книге о русской рифме» (М., 1973), о народно-песенных её истоках — фольклорист И. Зырянов («Поэтика русской частушки», Пермь, 1974); О. Федотов («Фольклорные и литературные корни русской рифмы», М., 1971) и С. Лазутин («Поэтика русского фольклора», М., 1981) отмечают в частушечных рифмах совмещение фольклорной и литературной традиций, причём первый полагает, что они генетически восходят к пословичным, а второй видит в них родство не только с пословицами, но и с песнями.

Чтобы решить проблему генезиса рифмовки в частушках и её взаимоотношения с фольклором и литературой, необходимо исследовать частушечные рифмы во всех параметрах — от фоники до семантики, начиная с момента зарождения жанра частушки и появления в ней первых рифменных созвучий. Данная статья и является заявкой на обследование рифменного

репертуара русских частушек (материалом служит сб. «Частушка», 1966; выборка — около 250 рифм).

В переходной форме песни-частушки, которая насчитывала несколько куплетов и не рассталась ещё с длинной строкой, рифмовка, во-первых, произвольна и случайна, во-вторых, смежна, в-третьих, намечает деление строк на полустишия благодаря внутренним созвучиям, что напоминает построение пословиц. Ср. «С горы без хомута, а в гору в три кнута», «Была хорошая, да по будням изношена», «Кто грамоте горазд, тому не пропасть» (Даль В. Пословицы русского народа. М., 1957) и «Здешни девки-кралечки любят сладки прянички», «Что китаечка не в моду, кумач не по сгоду».

В песне-частушке «На улице мороз…» на 26 строк четыре куплета (от 4 до 13 строк), а из 15 рифм — 10 внутренние, и иногда созвучия соединяют не середину и конец одной строки, а полустишия соседних: «Я на горочке стоял, да слёзы катятся: / Мне жениться велят, да мне не хочется». Рифмовка часто сменяется «холостыми» строчками, т.е. обязательность рифменных созвучий ещё не осознана и не выработана. А сами рифмы то подчёркнуты и многозвучны (девицу — небылицу, глянется — чванится, сальну — спальну), то эмбриональны и «легкокасательны» (мороз — пришёл, отецкий — колечко, подарок — китайски — надо), то тавтологичны (девицу — девицу, колечко — колечко).

Та же нестабильность и случайность наблюдается и в рифмовании ранней многострочной частушки. Рифмы непредсказуемы: появляются, исчезают, повторяются, нанизываются «цепочками», 3 — -члены составляют чуть ли не четверть всего рифменного состава, нередко включая повторяющиеся пары (взойдут — идут — идут — ведут, конец — подлец — подлец, матерям — дочерям — дочерям — вечерам). Повторение одинаковых рифмующихся слов (и строк) и однородных грамматических и морфологических форм роднит первые частушечные рифмы с песенными «авторифмами» (О. Федотов), также возникая на основе параллелизма.

Чует, чует моё сердце.
На чужой сторонке жить.
А ещё больше скучает —
Царю белому служить,
Царю белому служить,
Шинель серую носить.

Грамматическая и морфологическая однородность рифм

доходит до 80% и порождает рифменный автоматизм: льются — напьются, тётушка — работушка, дорогой — родной, одеваешься — сбираешься, продаст — даст.

Эмбриональность начальных частушечных рифм проявляется и в фонетической их структуре: графические и фонологические (точные) дают менее 60%, а в акустических (неточных) разнозвучия затрагивают не суффиксы и флексии, а корневую часть слова: заведу — пошлю, щеголюшка — девушка, играет — имеет, солнышка — Иванушка, сетовали — метали. Диссонансность и разноударность рифмующихся слов при совпадении окончаний — тоже отзвук песенного параллелизма. Ср. в песнях

Над ущельями взойди над глубокими,
Над лесами взойди над дремучими,
Над долинами взойди над широкими,
Над лугами взойди над зелёными.

И в частушках

Волоса у друга чёрненьки,
Мы слюбилися печальненьки,
Волоса, кудри хорошеньки,
Мы слюбилися молоденьки.

В многострочной частушке преобладает смежная рифмовка (почти 80%), изредка встречается перекрёстная (12,7%) и неполно-перекрёстная (хаха — 10%); последняя, возможно, на первых порах возникает как следствие разделения длинных строк на два полустишия.

Ты играй, играй, тальянка,
Подломились все мехи.
Богомолку возьму взамуж,
Призамолит все грехи.

Во всём этом ощущается ориентация частушки на песенные традиции. И ещё одна особенность сближает её с песнями — высокий % дактилических клаузул и рифм (30,6% и 33,7%). А некоторые частушки целиком строятся на дактилических краезвучиях.

Где же моя шапочка,
Где ж моя боровая?
Вот она, фартовая,
Не скажу которая.

Где же моя милая,
Где же чернобровая?
Вон, сидит на краечке
В белом полушалочке.

Частушечные рифмы заканчиваются преимущественно на гласные звуки (до 70%), что характерно для песенных окончаний строк с их протяжной мелодикой (см., например, в песне «У государыни матушки»: дочери — хорошие — отдали — боярина — отдали — подьячего — отдали — татарина — приехала — матушка — государыня и т.д.). Такая «открытость» свойственна в частушках не только дактилическим, но и женским и мужским рифмам: глядите — кладите, люди — груди, воду — году, реки — руки.

В то же время ранняя частушечная рифма впитывает в себя и некоторые черты пословичной: многочисленность мужских (45%; по подсчётам Д. Самойлова, в пословицах и загадках — 50%), разнородность и разноморфемность рифменных пар (вечера — нечего, завсегда — беда, велика — старика; ср. пословичные: кума — пошла, Пахому — такому), предударность созвучий, так называемые глубокие рифмы: жителя — уважителя, голоса — коса, хохочете — хочете (ср. в пословицах: пропала — попала, пора — топора, дорожке — горошком). Близость к пословицам обнаруживается и в строении акустических рифм — предпочитаются не усечённые, а замещённые и перестановочные, при этом если в книжной поэзии мужские рифмы подвергаются фонетическому расподоблению в последнюю очередь, то в фольклоре неточные мужские так же часты, как и другие метрические типы: старик — горит, отец — молодеть, самовар — вам; корову — дорогу, первая — дельная; ср. в пословицах: горазд — пропасть, умён — в нём, ворону — корову).

Обращают на себя внимание и семантически неожиданные, каламбурные рифмы, напоминающие пословицы: на снег — погаснет, качай — на чай, кумачу — не хочу (ср. «Авось да небось — хоть вовсе брось», «Велик да глуп — так больше бьют»). С этой «игровой» семантикой связано употребление омонимических и паронимических, слогоначальных и поглощаемых рифм, нередких в пословицах: пождём — пойдём, суд — осудь, пораньше —

подальше; «Пошла Настя по напастям», «И наша правда будет, да нас тогда не будет». Из этих видов рифм в ранней частушке первые отсутствуют, вторые редки (рядная — родная), а третья и четвертая довольно заметны: погас — подаст, пожар — побежал, маленькому — маменьку и старику — реку, ели — захотели, любчик — голубчик, будете — забудете.

Итак, на начальном этапе своего формирования рифма частушек основывается на традициях и песен, и пословиц. Влияние же книжной поэзии почти не ощутимо: перекрёстная рифмовка мало употребительна, «куплетность» не сложилась (от 8 до 36 строк), конечные усечения (наиболее распространённый вид неточных литературных созвучий) не встречаются, малочисленны женские, йотированные (оканчивающиеся на -й) и закрытые (на согласные звуки) рифмы.

Следующий этап развития частушечного жанра и его рифмовки — 6-строчная частушка. В ней уменьшается число холостых (нерифмованных) строк (с 18,7% до 11,6%), и они сочетаются с перекрёстно рифмующимися (хаха — 20%), хотя по-прежнему превалирует смежный тип рифмования, доходя до 92%, т.е. предпочтительны двустишия. Половина всех 6-строчных частушек состоит из трёх двустрочий разных рифменных видов и сочетаний — от мужской рифмовки (аавввс) до сплошь дактилической (16 видов). Резко снижается количество трёхчленов и многочленов (с 22,7 до 7,2%).

Рифма всё больше становится осознанным приёмом, расставаясь с непреднамеренностью и непредсказуемостью. Сокращаются повторы строк и рифмующихся слов (13,6 и 5,6%) и случайных, автоматических созвучий, вроде вставай — вставать, хорошенький — хороша, была — бранилася, тальянка — головка. Повышается «точность» рифмы (с 60 до 72%), разнообразнее выбор частей речи в разнородных парах: сыто — мыта, боле — подоле, богачу — сворочу, ай да — молода.

Усиливается шуточная, игровая семантика: дураку — табаку, милого — кривого, рыло — было; «Я хотела в воду пасть — / Заорали во всю пасть», «Эка, дура лешева, / Куда рубль повешала». А порой в частушках звучат пословичные рифмы и даже вся пословица целиком: «Не ходите замуж, девушки, / Ни за какие денежки» (ср. поговорку «Рубль да денежка, да красна девушка»).

Разорился парень бедный —
Купил девке перстень медный;
Разорился окаянный —
Купил перстень оловянный;

Разорился до конца —
Купил девкам три кольца.

(первые две строчки этой частушки представляют собой пословицу, записанную ещё В. Далем).

Снижение удельного веса суффиксально-флексивных и глагольных рифм (8 — 10%) свидетельствует о разложении песенного параллелизма (раненько — маменька, старая — ставила), но остатки его полностью не исчезли, присутствуя и в композиции частушки, и в рифмовке (полюшко — горюшко, лесок — голосок, песенки — лесенки, свекровушке — золовушке, упершись — обнявшись).

Много, много походила
По росе, по травушке,
Много, много потерпела
По напрасной славушке;
Девушка не травушка:
Не вырастет без славушки.

В 6-строчную частушку в отличие от ранней многострочной понемногу проникают отголоски литературного рифмования: учащаются усечения (жизнь — ложись, мама — замуж), снижается % дактилических рифм (до 25%) и средняя длина рифмующегося слова (с 3 слогов до 2,8), увеличивается число местоименных рифмокомпонентов (краю — мою, домой — мой, ты — бедноты, мне — вине), йотированных, закрытых и смешанных рифм (горой — водой, сынок — оброк, омета — Федотом) и неполно-перекрёстно рифмующихся катренов (хаха), которые были характерным признаком песенных стилизаций, начиная с песни «Среди долины ровныя» Мерзлякова и кончая знаменитым «Варягом» («Наверх же, товарищи, все по местам!»).

Таким образом, в процессе становления частушечная рифма использовала элементы как песенной и пословичной, так и литературной рифмовки. От первой она восприняла отзвуки параллелизма в виде грамматической и морфологической однородности и высокий % дактилических клаузул, от второй — пристрастие к замещениям, предударность и звуковую игру, от третьей — перекрёстность и усечения, а главное — новый статус: из факультативной и переменной величины рифма превращается в постоянный и обязательный приём.

1983

Рифмы раннего А. Белого

Процессы деканонизации русской рифмы XX в., затронувшие все элементы её структуры (от фоники до семантики и видов рифмовки), — одна из важнейших проблем современного стиховедения (см. работы М. Гаспарова, А. Жовтиса, В. Маркова, Д. Самойлова, Ю. Минералова).

Необходимость обновления рифменного лексикона и рифмовочной техники была теоретически осознана символистами, сделавшими и первые практические шаги по этому пути. Так, Андрей Белый как учёный-стиховед опирался на собственный поэтический опыт и обобщал его результаты: в 1920-е и в начале 30-х годов он сформулировал концепцию «мелодизма» как звукового целого, которое аннулирует конечные рифмы, заменяя их рифмической тканью. С новых позиций поэт пересмотрел своё творчество и назвал первый сборник «Золото в лазури» (1904) «утиль-сырьём», находя в нём «кляксы технической беспомощности», «нечёткость ритмов, безвкусие образов, натянутость рифм», и приходил в ужас и бешенство от таких рифм, как «Валькирия — бросаю гири я».

Начинающий А. Белый, с одной стороны, следовал традициям русской классической поэзии и особенно Фета, а с другой, — учился у старших символистов и прежде всего у Брюсова и Бальмонта. В области рифмования следование классике проявляется в обилии банальных рифм и в фонетическом и грамматическом традиционализме, т. е. преобладают точные созвучия (более 90%) и однородные сочетания (свыше 70%). Учёба у символистов сказывается в ориентации молодого стихотворца на расширение рифменного словаря за счёт употребления редких слов и экзотической лексики (Турции — настурции, Стикса — оникса) и в поисках новых способов рифмовки и новых средств звуковой выразительности стиха.

Само название первой книги Белого «Золото в лазури» звучит как отклик на «Будем как солнце» Бальмонта (1903) и начальное стихотворение этого сборника: «Я в этот мир пришёл, чтоб видеть солнце / И синий кругозор». А «золотолазурная» символика при всей её многозначности и зыбкости означала в поэтическом мире Белого идеальные устремления и радостные ожидания близких перемен, и стихи были пронизаны атмосферой предчувствия грядущей «зари», гимнами солнцу и небу и ослепительными, огненными красками. Эта «музыка зорь» и живописное многоцветье воплощается в лексике и рифмах, которые «переливаются» всеми цветами радуги (не исключая чёрного и

белого), в особенности различными оттенками красного, голубого, золотого и слов с корнями «огонь» и «заря». Рифмы с семантикой небесного огня и солнечного света составляют около 20% рифмического состава и характеризуют поэтический стиль раннего Белого. И даже слово «рифма» получает эпитет «пламенная», а её роль — возведение «моста» между небом и землёй.

Для А. Белого в рифмах главное не «перезвоны» и «переплеск» созвучий (как для Бальмонта), а перекличка смыслов, отсюда отношение к рифме как к орудию мысли и символическим ассоциациям: «В строфах — рифмы, в рифмах — мысли / Созидают новый свет». Основное внимание поэт уделяет семантике рифмы и расширению рифменного словаря. Но избирает не «стиховой путь» — «отказа от традиционной точности рифмовки», которым пойдут А. Блок и позднее В. Хлебников и В. Маяковский, а «языковой» — «освежение лексики в традиционных рифмах» (М.Л. Гаспаров). Если Блок в первом томе своей «трилогии» остаётся в пределах классического и символистского лексикона, хотя и делает попытку «расподобления» точных созвучий, то Белый пытается вырваться из словарной замкнутости и «одноструннности», избегая при этом «разнозвучий», кроме конечных усечений на -й и нескольких случаев замещений (всех — дерев, крест — звёзд, суток — незабудок).

Стремясь к смысловой насыщенности рифмосочетаний, А. Белый объединяет рифмующиеся слова то в антонимические, то синонимические пары и создаёт «тематические» рифмы, концентрирующие в себе содержание стихотворений и целых циклов. Так, стихи, рисующие картины закатов, строятся на цветовой гамме красно-золотых красок, и эпитеты «винозолотистой», «огненно-лучистой», «пунцово-жгучей», «золотосветный», «багряной», «огнистой» выдвинуты в рифмы. В первом разделе ключевыми рифмами являются цветовые символы, образы «возлюбленной Вечности» и солнца-огня; во втором, озаглавленном «Прежде и теперь», на передний план выступают контрастные и иронические сочетания, вплоть до нарочито пародийных, предвосхищающих рифменную практику сатириконцев (русский — закуске, пылкий — бутылки, Боже — рожи). Третья часть книги посвящена фантастическим персонажам (кентавры, великаны и гномы, наяда), и их имена, описания внешнего облика и занятий вынесены в рифмы, причём многочисленнее, чем в других разделах, глагольные рифмокомпоненты, подчёркивающие динамику сюжета, жизнедеятельную энергию героев. Одновременно в сказочную тематику вплетаются мотивы первого цикла, нагнетаются

рифмующиеся слова «один» (вершин, исполин, годин) и «обман» (туман), а «вечность» соединяется уже не с «беспечностью», а с «бесконечностью». Последний цикл «Багряница в тучах» завершает книгу-симфонию, осмысляя «золотолазурную» символику как несбывшиеся ожидания, как «виденья прежних дней»: «Тому, кто пил из кубка огневого, / не избежать безмолвия ночного». Эта рифма воспринимается как итоговая, вырастая из основной антитезы сборника: день / ночь, огонь / мрак, нашедшей отражение и в подборе рифмующихся слов (день — 15 раз, огонь — 18, ночной, мгла, мрак, тьма — свыше 20). Обобщающий характер заключительной части выразился и в повторении рифм из предыдущих циклов: бури — лазури, сгори — зари, зажжено — окно, диск — визг и др.

Вообще множество повторных и вариационных (разные формы одних и тех же слов) рифм — особенность рифмической системы «Золота в лазури», составляя устойчивое семантическое ядро рифмословаря раннего Белого.

Освежая и обновляя рифменный репертуар и подчиняя его тематике стихов, поэт не забывает и о его звуковой стороне. Как и все символисты, он заботится о рифменной глубине и «левизне» (В. Брюсов), передвигая созвучия влево от ударения (рифм с опорным согласным в его первом сборнике — более 30%). Немало там и поглощаемых, анафорических и паронимических рифм (зла — зеркала, стыдясь — смеясь, грубо — губы, придворный — притворный, сокол — стёкол), которые предвещали появление словорифм в поэзии XX в.

Наконец, не удовлетворяясь ни обновлением состава рифм, ни их углублением, А. Белый пробует нарушить перекрёстно-смежный канон (авав, аавв) и эффект рифменного ожидания за счёт вариативности рифмовки и строфики в вольностроfических композициях, в которых перемешиваются строфоиды разного объёма, а рифмы «переливаются» из одной тирады в другую. Примечательно расчленение строк на отрезки различной длины, вплоть до однословных, с обязательным их рифмованием, в результате чего текст оказывается сплошь зарифмованным, а его метрическая определённость утрачивается, как и граница между строкой и подстрочием, между внутренними и конечными «звоночками».

Установка на разнообразие рифмический конструкций, подчас уникальных и единичных, с однословными стихами и рифменными 3 — 4-членами, свидетельствует о сознательном экспериментаторстве и заметном влиянии Бальмонта. Но в отличие от бальмонтовского напевного, насквозь инструментованного «музыкального потока», стих Белого

прерывистый, «рваный», с резкими перепадами ритма и острыми, как пики, рифмами, словно протыкающими стиховую ткань.

Рифменные и строфические, ритмические и графические эксперименты А. Белого воспринимались современниками как его художественные открытия и привлекали внимание многих поэтов (А. Блока, С. Чёрного, В. Маяковского, С. Есенина). В последующем его творчестве формальные поиски будут всё изощреннее, стихи всё изысканнее и причудливее, а «магия слова» порою превратится в «магию звука». Но в 900-е годы, в пору расцвета поэтического таланта и создания лучших своих книг («Золото в лазури», «Пепел», «Урна»), Андрей Белый был убеждён в смысловой значимости рифм и добивался её разными путями в рамках звуковой и грамматической их традиционности.

1993

Этюды о поэтах и поэзии

Очеловечение мира (Рената Муха)

> *«…детским поэтом я себя не считаю. Мне легче считать себя переводчиком с птичьего, кошачьего, крокодильего, туфельного, с языка дождей и калош, фруктов и овощей. А на вопрос, кому я адресую свои стихи, отвечаю: «Пишу до востребования».*
>
> *Рената Муха*

Друзья называли её солнечным человеком, такой она была жизнерадостной, весёлой, никогда не унывающей, доброжелательной и дружелюбной. Когда у неё как-то спросили: «Какое ваше любимое слово?», она сказала — «солнышко». И сочинила колыбельную для слонёнка, которую поёт ему бабушка: «Спи, мой хорошенький, спи, мой малюсенький, спи, моё солнышко, спи». А самым нелюбимым её словом оказалось «поэтесса» со свистящим суффиксом.

Девочка с огромными чёрными лучистыми глазами была с малых лет недовольна своим именем и фамилией, их странным сочетанием — Рената Муха. А мама успокаивала её, что когда она выйдет замуж, то сменит фамилию. И, по её шутливому признанию, она с младших классов стала искать мужчину с подходящей фамилией. Но, как справедливо подметила Татьяна Никитина: «Гордое имя Рената и смешная короткая фамилия Муха, как ни странно, её пригодились, хотя в детстве она страдала от такого несоответствия».

Родилась Рената 31 января 1933 г. в Одессе. Отец, Григорий Муха, — парень из украинского села, ставший военным, а мать, Александра Шехтман, — преподаватель немецкого языка, она-то и дала дочке имя Рената, что в переводе с латинского значит «возрождающаяся» (возможно, отец вкладывал в это имя другой, современный смысл — революция, наука, труд). От деда по отцовской линии, командира отряда красных партизан в гражданскую войну, погибшего от бандитской пули, передались внучке (по мнению её друга юности Феликса Рахлина) бесшабашность и «партизанщина», подчас бушевавшие в ней. Через три года после рождения дочери семья переехала в Харьков, а в 1941 г. отец ушёл на фронт, и мать с Реночкой эвакуировались

в Ташкент, где девочка училась в школе и где местные ребята дразнили её «выковырянной» (т.е. эвакуированной). От взрослых она услышала, что в Ташкенте живут актриса Раневская («Муля, не нервируй меня!») и писательница Ахматова, о которой рассказывала мама и читала её стихи. И Рена, встречая на улице женщину покрасивее и в нерваном платье, думала: «Это Ахматова».

В 1944 г. они вернулись в Харьков, жили в коммунальной квартире. У отца была другая семья, и дочь неохотно ходила к нему в гости. После окончания школы Рената поступила в университет на филфак, затем в аспирантуру, защитила кандидатскую диссертацию, преподавала на кафедре английской филологии, вела на Харьковском телевидении уроки английского языка.

Педагогика стала первой профессией Р. Мухи, и в ней она добилась заметных успехов: разработала методику «сказочного английского» и курс «Тётушка Гусыня в гостях у Курочки Рябы» (влияние английской детской литературы на русскую), опубликовала свыше сорока научных работ. Вторая её профессия тесно связана с первой. Благодаря превосходному знанию английского языка, Рената овладела искусством перевода и была отличным переводчиком. И третья профессия — блистательного рассказчика как на русском, так и на английском — развивалась одновременно с первой и второй. Со своими остроумными «байками» она выступала со студенческих лет в различных аудиториях, буквально завораживая слушателей. А позже в Америке даже победила на конкурсе устного рассказа и проводила мастер-классы.

О природном артистизме, с которым Рена рассказывала-разыгрывала реальные истории, превращая их в спектакли и каждый раз расцвечивая новыми подробностями, вспоминает её близкая школьная подруга Инна Шмеркина, ныне живущая в Израиле. А известная писательница Дина Рубина отмечает «эмоциональные взлёты» её взрывной и в то же время певучей речи с мягким украинским придыханием, словесную меткость, образность и ироничность и сожалеет, что никто не смог ни уговорить, ни заставить Реночку, как называли её родные и друзья, записывать свои рассказы.

А вот четвёртая профессия пришла к педагогу, переводчице и рассказчице довольно поздно, ибо, по её собственным заверениям, стихов она не писала ни в детстве и отрочестве, ни в юности и молодости. И вообще в этой «многопрофессиональности» видела «несчастье» своей жизни. Первый стишок получился неудачным — про «неисправимые

калоши» (с грамматической ошибкой — мужской род вместо женского). Неожиданное увлечение стихописанием Муха объясняла несколькими причинами. В 60-е годы в Харьков приезжали с концертами Окуджава и Евтушенко, она общалась с Борисом Чичибабиным и Юлием Даниэлем. А главное, познакомилась с детским поэтом Вадимом Левиным, который стал её опекуном, соавтором и другом, и дружба эта продолжалась более полувека, несмотря на расстояния, разделявшие их долгие годы (Германия и Израиль). Левин сразу разглядел в ней поэтический талант, «он меня мучил, стращал и говорил “пиши ещё”, а у меня не получалось».

Да, писала Рената трудно, медленно, по многу раз переделывала каждую строку, меняла и переставляла слова, исправляла и откладывала текст и снова возвращалась к нему. Так, одно из лучших своих стихотворений «Колыбельную для книжки», начатое случайно, с одной строчки: «А в углу, в конце страницы, перенос повесил нос», она вынашивала 17 лет. И про стихи свои говорила, что они сами приходят, случаются, возникают, соглашаясь с афоризмом А. Вознесенского «Стихи не пишутся — случаются». Об этом вспоминает её муж, учёный-математик Вадим Ткаченко, с которым они прожили 43 года и вырастили двоих сыновей: «стихи сами приходили к ней вместе с воздухом, которым она дышала», и она не спешила выпускать их из рук, на волю, чувствуя, что в них всё чего-то не хватает.

Вероятно, поэтому с самого начала у Р. Мухи не было слабых, посредственных, шероховатых стихов. По отзыву Левина, она «сразу начала писать ярко, парадоксально и празднично». Уже раннее её стихотворение «Ужаленный Уж» («Бывают в жизни чудеса: Ужа ужалила Оса») поражает словесной игрой, юмором, аллитерацией-«жужжанием», которое забавляет детей и доставляет удовольствие взрослым: ужалила в живот, ужасно больно, Ёж сказал Ужу, ничего не нахожу, пока живот не заживёт. Не случайно своей первой книжке «Гиппопоэма», изданной в Израиле (1998), Муха дала подзаголовок: «Для бывших детей и будущих взрослых». Действительно, её стихи многослойны, многозначны, и в каждом возрасте воспринимаются по-разному, воистину «всем возрастам покорны». И потому она права, утверждая, что пишет «до востребования»: кто-то посмеётся, кому-то взгрустнётся, кто-то задумается.

Не есть такую красоту!
Зачем же я тогда расту?

(«Жалоба Мухомора»)

Не трудно убеждать ослов —
Нам просто не хватает слов.

(«Какие мелочи…»)

Потомки бывают умнее, чем предки, —
Но случаи эти сравнительно редки.

(«Потомки»)

Писать Р. Муха предпочитала двустишия, в отличие, скажем, от И. Губермана с его «гариками»-катренами или В. Вишневского с его моностихами. Её «дистихи» воспринимаются как законченные произведения, не требующие продолжения.

Вчера Крокодил улыбнулся так злобно,
Что мне за него до сих пор неудобно.

Наверное, я молоко обижала,
С чего бы оно из кастрюли сбежало?

Лук сказал цветной капусте:
«А тебя мы в борщ не пустим».

А где продаётся такая кровать,
Чтоб рано ложиться и поздно вставать?

А самыми любимыми строчками Ренаты были эти:

А вчера меня дорога
Прямо к дому привела,
Полежала у порога,
Повернулась и ушла.

При всей своей нелюбви к многословью Муха сознавала, что детям для понимания сюжета и поведения персонажей (верблюда и пингвина, чёрной и белой лошадей, совы и таракана) часто недостаточно двух, а порой и четырёх строк. И её немытая Свинка вначале бежит по длинной тропинке, потом у неё зачесалась спинка, и она постучалась во двор и «хрюкнула жалостно: «Позвольте, пожалуйста, об ваш почесаться забор» («Одинокая Свинка»). Простуженного Слонёнка лечило всё слоновье

семейство, достали лекарства, делали компрессы: «Но где продаётся платок хоботовый?» («Слонёнок»). Заметим, что её стихи обычно завершаются ударным аккордом — вопросительной или восклицательной фразой либо неожиданным словцом. Так, например, «Таракан», герой которого жил в квартире благополучно, со всеми в мире, пока не завелись там… люди. В другом стихотворении Простое Предложение «лежало без движения», все ждали продолжения, а оно сказало: «Вы что, не понимаете, что я дошло до ручки?»

Рената Муха в шутку делила свои тексты на «циклы» — педагогические, математические (про Биссектрису, про Окружность), гастрономические и диетические (про Овощи, Творог и Сметану), «сырые» (про Дождь) и пр. Об одном стихотворении, ставшем популярной песней в исполнении С. и Т. Никитиных («Стихи о плохой погоде»), она любила рассказывать, как однажды во время семейного плавания на байдарке обнаружилось, что они забыли дома сыр и масло и пришлось есть бутерброды без того и другого.

Стояла плохая погода.
На улице было сыро.
Шёл человек по городу
И ел бутерброд без сыра.

Стояла плохая погода.
На небе луна погасла.
Шёл человек по городу
И ел бутерброд без масла.

Стояла плохая погода.
Сердито хмурилось небо.
Шёл человек по городу
И ел бутерброд без хлеба.

Для «бывших детей» Муха придумала два новых жанра — «Недоговорки» и «Начало следует». Первые вошли в одноименный сборник (Иерусалим, 2005): «Как-то раз у Короля / Не хватило денег для», «Один Верблюд, кипя от злобы, / Вчера ушёл в пустыню, чтобы», «Ну дела, — подумал Лось, — / Не хотелось, а пришлось», «По пустыне шли Стада / И сгорали от стыда», «Как-то раз в одной Стране / Все решили больше не», «Жил Человек полнеющий, / А так вообще вполне ещё» и «Жил Человек с бородой и усами, / А остальное придумайте сами». В предисловии к этой книжке В. Шендерович подчеркнул, что

автору «не грозит наскучить читателю. Она никогда не размазывает белую кашу по чистому столу. Её (и её текста) всегда немножко меньше, чем хотелось бы окружающим. Лаконизм — вежливость высокоскоростной эпохи».

Что касается второго жанра, мы узнаём следующее. Когда-то В. Левин предложил Ренате создать «кооператив» соавторов и сочинять стихи вместе: он даёт первые строки, а она — последние. Ей идея понравилась, и она приступила к делу, выдав множество «последних» строчек. Но сам Вадим охладел к этому проекту, дав ему название «начало следует». А на одном совместном концерте в ЦДРИ взял да и объявил эти Ренатины стихи. Однако когда она их прочитала, слушатели ничего не поняли, пока не поднялась Вероника Долина и не дополнила одно из «начало следует» первыми строчками: «С утра этот Дятел сидел на трубе, / Соседи о нём донесли в КГБ». А концовка была такой — «И это для Дятла такая наука, / Что он никуда не заходит без стука».

С тех пор от знакомых и незнакомых людей посыпались варианты к другим стихам этого жанра. Вот, к примеру, две версии к «макаронным» строкам: «Пожалуйста, я откажусь от короны, / Но можно сначала доесть макароны?»

Свергали царя в государстве обжор,
А тот удивился — какой разговор?

И Король собирался позавтракать всласть,
Но тут захватили мятежники власть.

Позднее сама Рената развернула своё двустишие в целое стихотворение, в котором действуют законные и незаконные отпрыски короля, борющиеся за его наследство.

Приехав в 1995 г. в Израиль, Р. Муха уже через две недели начала преподавать английский язык в Беэр-Шевском университете. Первыми её студентами были «русские» первокурсники, изгнавшие перед этим преподавательницу-репатриантку из России. И Рената превратилась в итальянку Кончини (так услышала секретарша фамилию Ткаченко) и в течение месяца не произнесла ни слова по-русски. Но в конце семестра по радио РЭКА прозвучало её интервью, а в русской газете напечатали статью о ней с фотографией. Её инкогнито было раскрыто, а один из студентов, всё время издевавшийся над «училкой», якобы не понимавшей «ни бельмеса» по-русски, вынужден был покинуть занятия.

Муха много путешествовала по миру, выступала в малых и

больших залах, вплоть до стадионов, и, слушая улыбающуюся, задорную, остроумную женщину, никто не подозревал, что более десятка лет она жила под «дамокловым мечом» страшного диагноза, поставленного американскими врачами — рак в последней стадии, жить остаётся два-три года. Однако она стойко и мужественно сражалась с болезнью и продлила свою жизнь на многие годы (до 23 августа 2009 г.), не теряя присутствия духа и самоиронии: «Лежу я на столе. А из одежды на мне только шесть шрамов», — с улыбкой начинала она одну из больничных баек. Сергей Никитин был убеждён, что «человеческая мощь Мухи настолько огромна, что её хватило бы на десятерых».

А сила её обаяния, умение одарять любовью, дружбой, добротой были таковы, что бостонский профессор, прощаясь с ней после операции и курса лечения, промолвил: «Я благодарю Вас за Ваши усилия по очеловечению американской медицины». И прибавил, что в чудеса он не верит, но если чудо произойдёт, то только — с нею. И оно произошло: вместо обещанных двух лет — почти два десятилетия.

Все друзья Рены подчёркивают её удивительную преданность в дружбе, человечность, отзывчивость и готовность прийти на помощь — до и без всякой просьбы (см.: «Холм памяти», посвященный памяти Р. Мухи // Иерусалимский журнал. 2009. № 31). Дина Рубина, говоря об общительности, широте души и бескорыстии Реночки, заключает: она «совершила немыслимые усилия по очеловечению мира». Невольно приходит на память определение А. Блоком его творчества как «трилогии вочеловечения» и его знаменитые стихи:

О, я хочу безумно жить:
Всё сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Думается, суть этих формул была близка Ренате Мухе, хотя их высокий пафос скорее всего чужд.

Казалось бы, мухинские детские стихи были безобидными и аполитичными, но в Советском Союзе и они редко допускались к печати. Ей удалось выпустить всего одну книжицу «Переполох» в 1968 г. (совместно с Н. Воронель). Ну, конечно, какому редактору могли прийтись по вкусу такие строки:

Когда вам гадит Троглодит,
Ведь что-то им руководит?

Или

Раз у Льва — царя зверей
Появился зять-еврей.
Плохо дело у царя,
Откровенно говоря.

или «Тонкий ценитель» — в адрес современных критиков:

Как жаль, что в дубраве замолк соловей,
И трели его не слышны средь ветвей.
— Ну, это как раз небольшая потеря, —
Заметила с ветки Глухая Тетеря.

А сколько стихотворных посвящений было адресовано самой Ренате — и шуточных, и серьёзных!

Вадим Левин:

Кто славой жив, а кто — зарплатой,
а я-то — помни! — жив тобой,
моей сестрой, моей судьбой,
моим соавтором
Ренатой!

Наталья Рапопорт:

Бывает, что в масть попадает кликуха.
Примером тому гениальная Муха,
В которой играет Божественный дух…

Феликс Рахлин:

Пусть в обуви и одежде
Иная мода теперь —
Калошенька! Ты, как и прежде,
Хорошенькая, поверь.

(В ответ на надпись Рены на её книге: «Дорогому старому сапогу от старой калоши»).

Евгений Евтушенко:

Будут любить старики и все дети
Самую умную Муху на свете.

Е. Евтушенко поместил её стихи в свою антологию «Десять веков русской поэзии» и дал им краткую характеристику, почувствовав в них «особенный, еврейско-русский воздух» (Д. Кнут) в сочетании с одесским юмором и сделав такой вывод: «Маленький, но большой поэт Рената Муха достойна того, чтобы её стихи не только включались в школьные хрестоматии, но и сопровождали по жизни нас всех, даже седеющих, но не стареющих душой, ибо такие стихи нам этого не позволят». И в подтверждении этих слов Евтушенко я с моим внуком Сеней читаем и перечитываем, запоминая наизусть, стихи Ренаты, Его смешат и радуют слонёнок в «маминой панаме», и бутерброд без масла, сыра и хлеба, и ноги осьминога, которые всячески развлекаются в выходной денёк. А меня восхищает «Книжная колыбельная» с её поразительной метафоричностью (страницы «слипаются» от усталости, «на твёрдую обложку опускается глава», «кавычки по привычке раскрываются во сне», а перенос повесил нос потому, что «он разлуку с третьим слогом очень плохо перенёс») и виртуозным, функциональным финалом:

Дремлет юная невеста
По дороге под венец,
И заснули середина,
И начало,
и К О Н Е Ц.

Ну, а нашей любви к поэзии Ренаты Мухи нет и не будет конца!

2010

«Я иудеянка из рода Авраама» (Елена Аксельрод)

Я, сызмальства в чужом пиру хмельная, <…>
Куда теперь, седая Суламита,
С баулом книг, с ненужным ремеслом?

Елена Аксельрод

По мнению Марины Цветаевой, есть поэты с историей и без истории. Думается, что Елену Аксельрод можно отнести к первым из-за её чувства причастности к судьбе своего народа: она ощущает себя звеном в смене многочисленных поколений Авраамовых детей. Её генетическая память хранит воспоминания о Господнем гневе и изгнании из рая, о жертвоприношении Исаака, о Содоме, грехах его жителей и жене Лота, о бесчисленных еврейских погромах и нищете виленских местечек.

Пространство смещено, и время сбивчиво.
Назад ли пячусь иль бреду вперед —
Судьба моя в глаза глядит обидчиво
Который век, который час, который год.
Я иудеянка из рода Авраама,
Лицом бела и помыслом чиста.
Я содомитка, я горю от срама,
Я виленских местечек нищета,
Где ласковые свечи над субботою,
Где мать худа и слишком толст Талмуд,
Я та, на чьих лохмотьях звёзды жёлтые
Взойдут однажды и меня сожгут.

Это говорит уже память нашего поколения: пионерский горн и «галстук цвета крови», сталинские лагеря, и тюрьмы, война, эвакуация, голод, Холокост, послевоенные годы.

Е. Аксельрод можно назвать и поэтом автобиографическим, так как в своей поэзии она прослеживает этапы собственной жизни. Именно по биографическому принципу построено её «Избранное» (СПб., 2002) с такими разделами — «Дом на

Баррикадной», «Весна была такая ранняя», «Мосты разведены», «Вдоль Мёртвого моря» и др.

А начинает поэтесса со своих предков из еврейского местечка в Белоруссии, которые бедствовали, страдали от погромов. Дед возил тележку с пивом, а сыновья его стали — один художником (отец Елены), другой стихотворцем: «Деду не снился такой оборот: мазила один, а другой — рифмоплёт», и после смерти он «переселился в рисунок и слово» («Меж двух смертей»).

Трём поколениям семьи Аксельрод была посвящена выставка в Москве в 2006 г. Первое поколение — художник Меир Аксельрод, автор пейзажей, портретов, жанровых сценок местечкового быта, и идишский поэт Зелик Аксельрод, репрессированный и расстрелянный в минской тюрьме в начале войны, стихи которого на русский язык впоследствии переводила его племянница, написавшая о дяде:

До газовой печи дойти не успев,
Сгорел ты от пули родимой, российской.
Заглох твой растерянный, чуткий напев,
И нет виноватых, и нет обелиска.

Жена Меира Ривка Рубина была прозаиком и литературным критиком, писала на идише и по-русски. Второе поколение представлено поэтессой Еленой Аксельрод, а третье — её сыном, художником Михаилом Яхилевичем, рисующим урбанистические картины и иллюстрирующим книги свой матери.

Мы находим у Аксельрод немало стихов, адресованных и родителям, и сыну: «Мать и отец мой жили в подземелье… / Взлетала кисть, печалилось перо», «Мама в посёлке пустом умирала», «Но прощенье, воздаянье, / Свет во тьме — улыбка сына». А в первом разделе её «Избранного» мы узнаём о раннем детстве автора, о затемнённой военной Москве, о теплушке, едущей в казахстанские степи, о семипалатинской пурге и кособоком саксауле, о ссыльных поляках «в отребьях каторжных» и «тёмном лике» акына, о коптилке и первых тетрадках с прописями. «Неистребимый призрак бегства» навсегда останется в её сознании: «Мама, а вернемся мы из эвакуации?»

А в конце 40-х годов — ночные страхи и ожидание беды, детские игры и мечты о радио, о фейерверке, об электрическом звонке. Особенность воспоминаний Елены в том, что «памяти гаснущей вспышки» перемежаются с сегодняшними событиями. Когда-то мечтала о дверном звонке, а ныне «звонок с переливом никто нажимать не желает». Когда-то дома растапливали печку, теперь вокруг вечнозелёные деревья и «жара сухого излишки».

Одна из постоянных тем «воспоминательных» стихотворений Аксельрод — родной город Москва, её улицы, переулки, парки, дома: «Хранятся, как в шкатулке, / Улицы минувших дней. / Только в Мёртвом переулке / Дом снесён любви моей». Чем же дорог коренной москвичке «город сонный и ожесточённый» с его повседневным, судорожным шумом, с его лютой стужей?

Что же без него нам так тревожно,
Что ж капкан любезен так и дорог,
Что же душный, леденящий город
От себя отщёлкнуть невозможно?

(«Лягушачьи рты автомобилей», 1980)

И другой неожиданный и странный вопрос задаёт себе поэтесса: что если б художник Модильяни жил в Москве, на Тверском бульваре, что бы с ним и его творениями было? «Да как ни называйся отчий край, / За Божий дар не миновать расплаты <…> / Какая разница, где быть распятым?» Размышляет она и о судьбах тех живописцев, для кого «душевная боль» стала итогом озаренья (Эль Греко, Ван Гог), и «счастливцев, слишком поздно воскрешённых» в прошлом и настоящем, думая и о своём отце.

В разделе «Весна была такая ранняя», с одной стороны, вспоминаются эпизоды школьной юности (уроки французского, увлечение танцами, школьные вечера, первая влюблённость и слёзы до утра), а с другой, — описываются картины природы и прежде всего её весеннего пробуждения. Автор прислушивается к ветру и речке, сопереживает птицам и деревьям: «О чём эти галки кричат изумлённо, / И что же я плачу у них на виду?», «А может, дольше нас живут деревья / Лишь потому, что зависть их не мучит». Продолжая традиции русской классики, Аксельрод создаёт порой символические образы, вроде лермонтовских «Сосны» и «Утёса»:

Ветка качалась, качалась, качалась
И от соседок своих отличалась
Тем, что качалась вместе с гнездом,
Тем, что заботиться было о ком
И не к себе её мучила жалость…
Страхом она и отвагой держалась,
Так как страшилась не за себя.
Ветер грозил ей, надрывно трубя,
Гнул и ломал он послушных соседок,
Ветка качалась без дружеских веток —

Только упрямство, надежда на чудо —
Ни от кого, ни за чем, ниоткуда.

(1980)

Пантеистическое мироощущение сближает Елену Аксельрод со многими русскими поэтами-предшественниками: «Ночь и я, мы оба дышим» (Фет), «Всё во мне, и я во всём» (Тютчев), «Звенит и буйствует природа, / Я — соучастник ей во всём» (Блок), «Меж мокрых веток с ветром бледным / Шёл спор. Я замер. Про меня!» (Пастернак), «И сам я был не детище природы, / Но мысль её! Но зыбкий ум её!» (Заболоцкий), «Глядишься в зеркало природы, / В её лице своё узнав» (Тарковский). В её стихотворении «Воспоминания о московском дожде» (1998) природа очеловечена, а человек выступает как её часть: сначала дождик идёт осторожно, на цыпочках, потом под ливнем трясётся старый клён «от боязни за себя», далее утомлённый дождь «стучит смычком по крыше», «будто рвётся к нам с тобой» — «Как нас много собралось / Этим днём немноголюдным — / Клён, и дождь, и я, и пёс / На своём ковре лоскутном».

В поэзии Аксельрод переплетаются в единое целое жизнь природы, душевные переживания, бытовые зарисовкм, культурные события. Таков «Декабрь в Переделкино», где видятся «мерцающий свет Пастернака» и «Чуковского длинные тени», где мелькают суматошный гид и турист из Монако, где «на англо-бурском метель Пастернака и Мойдодыр на верлибре французском»; где царит зима без конца и без края и в небе просторно, но в творчестве тесно и узко, ибо на устах если не замок, то замочек. И лирическая героиня невесело прощается с нами: «Где в снегопад одиноко ныряю». Не забыта в «Избранном» и любовная лирика, выделенная в особую главу «Мосты разведены». Это повесть о любви — от первой встречи до вечной разлуки: свидания и расставания, молитвы и напутствия и возвращение в памятный город спустя долгие годы.

Ты мучился, думал, рядил и гадал,
Надумал, решился, свободу мне дал.
Свободу ты дал мне холодную,
Ненужную, безысходную…
Ялта безлюдная. Мы вдвоём.
Год шестьдесят девятый.
Мы заплатили за весь окоём —
Так мы были богаты.
Четверть века транжирила я,

Казалось, запас бесконечен.
Море сухое. Пустая бадья.
Мне расплатиться нечем.

(1998)

Поэт живёт не только личными страстями и горестями. Душа его открыта «всем впечатленьям бытия», и сердце болит и за ближних, и за дальних. Елена Аксельрод посвящает стихи Арсению Тарковскому и Юлию Даниэлю, Сахарову, которого считает праведником, и безвестному старику, прошедшему окопы и плен, Соловки и Колыму, а сегодня везущему коляску с внуком. Ей ближе молодые друзья сына, чем сверстники, и ей кажется, что она заплутала «между поколений». Задумывается поэтесса и о горькой судьбе русской литературы, упоминая в «Сонете о географии» печально знакомые места: «От Чёрной речки в двух шагах Машук. / Елабуга видна с его высот», «От хищной Персии до камских вод». О себе же она скажет, что «избалована судьбой», т.е. избежала тюрьмы, лагеря, гибели, тем не менее чувствует себя в «пожизненной одиночке», а её стихи обречены на безмолвие, потому что их не печатают, они пишутся в стол, и их автор сознаёт: «казнит меня изгойством моя чужбина — родина моя».

В столе хранятся (спрятаны) и стихи на еврейскую тему. А когда в конце 80-х годов семья уехала в Израиль, вырвались из сердца строки, благословляющие отъезд («Значит, войдёт он, значит, войдёт в Галилею»), но отвергающие танахический сюжет об Аврааме:

Я никогда не поверю, что Авраам
Может по знаменью свыше отдать Исаака.
Пусть богохульствую, пусть не войду во Храм, —
Сыном богата…

(1988)

Елена Аксельрод поселяется в Араде, затем в Маале-Адумим, где и живёт по сей день. Прощание с Москвой было тяжёлым и мучительным — разорённый дом, «полки зияют, как жизнь, опустевшая вмиг», «одиночества крик»; «Пушкина, Пушкина сунуть в баул не забудь!», «Небо молчит, я не слышу подсказки его. / Вот и всё кончено… Вот и совсем ничего» («Прощание с Москвой»). Нерадостными были и первые израильские

впечатления и настроения.

Жизнь после смерти есть. Я умерла
И вот попала в вечность — город вечный. <…>
Хоть плоть свою сожгла, чем душу напою?
Живу внутри стиха, где между строк песок,
Где юный Яаков — рубашка цвета хаки —
С Рахелью обнялся — их караулят маки,
И чёрный автомат, как пёс, лежит у ног. <…>
В больную даль гляжу, где больше полувека
Жила не зная, что в раю больней…

(1992)

Абсорбция оказалась трудной — бездомье, «общие наши нестены, под общей не-крышей дом», жара, как раскалённая сковорода, «безглазый хамсин». «Возвращенке-изгнаннице» неуютно у пересолённого моря, у пересохшей горы. И непонятно, что здесь своё и что чужое, а внутри, «не унимаясь, мой телефон по мне звонит». «Зачем я тут, когда два камня в Востряковке тоскуют обо мне и ждут?»

Постепенно происходит вживание, привыкание к новой действительности, и появляются стихи об Израиле, о чём свидетельствуют уже сами их заглавия: «От Арада до Эйлата», «Автобус в Негеве», «Танцы в Тверии», «Ветер в Араде», «Февральские дожди», «Серый день в Иерусалиме», «Канун субботы в Маале-Адумим». В душе и в поэзии зазвучали «Песни Израиля».

Здесь песенка любая о стране,
Как заклинанье в хрупкой тишине,
Мольба о верности и о любви:
Останься! Не уйди! Не уплыви!
Так нежен, так протяжен каждый звук,
Как будто в нём предчувствие разлук,
И сам напев тоскует, предвещая
Господен гнев, изгнание из рая.

(1994)

И на душе тоскливо — в Израиле всегда тревожно, беспокойно: «Я за покоем ехала сюда, / Но в Иордане вздыбилась вода». Бывает страшно заглянуть в будущее: «Что будет с нами —

мудрецами, / Когда орда из-за горы / Нахлынет, чтоб сразиться с нами / За Соломоновы шатры?»

Всё более становится ясным, что начать жизнь заново невозможно — «Жизнь моя скудна — разбитое корыто». Мучают чувство невостребованности и пустоты, семейные неурядицы и воспоминания о прошлом:

Здесь под горой в Святом краю
Я больше песен не пою,
Я жизнями двумя живу.

Здесь синий день,
А ночь темна,
Боюсь бессонницы и сна,

Во сне и наяву,
Боюсь воспоминаний…

(1991 — 1999)

Однако ностальгия не проходит, хотя, казалось бы, «прокрустово ложе России», лишавшее человека либо ног, либо головы, не располагает к доброй памяти. Но по-прежнему раздвоена душа: «Тот небосклон дождями изможден. / А этот солнцем. Велико ль различье? / Подснежник — там, а здесь — ро-до-ден-дрон. <…> / Так мы с тобой разведены, разъяты…». Пугает бездорожье и бесцельность сегодняшней жизни («с пути, с причастности и с толку сбита»), иссякающий источник вдохновения: «слов окончательных нет», «что сломан голос, что звук утрачен, не разумеет поэт».

Правда, ненадолго радуют поездки в Европу и Америку, но всюду не покидает ощущение своей неприкаянности — «в чужом пиру хмельная», «в доме нежилом», «опять к чужому пирогу», «с ненужным ремеслом». Всё чаще посещают мысли о старости и смерти.

В позднем возрасте пора стать мудрее, замаливать грехи, а главное, после себя «не оставлять трухи».

Две скобки — два числа:
Рождение — уход.
От койки до стола
И дальше — в небосвод.

Пришёл ты, как домой,

А цыфирки вдогон.
И вот уж — с глаз долой,
И вот — из сердца вон.

Ты на виду у птиц,
Ты в сердце облаков —
Меж просветлённых лиц
Бесполых стариков.

Среди горьких вопросов, которые задаёт себе Елена Аксельрод, есть и знакомые многим из нас: «За что же вера обошла меня?» и «Чем заполнить то, что пусто с детства?» Что же заменяет ей религиозную веру? Спрашивая себя: «Чем жизнь моя озарена, / Какой светильник согревает ночи?», она отвечает, что живёт звуками природы, «голосами тех, кого люблю, то окликами тех, кого любила»… и стихами. А ещё, будем ждать новых пророков, сидеть у порога «и прохладный вещий ветерок пить неспешно, мелкими глотками».

Если Иосиф Бродский утверждал, что от человека остаётся «часть речи», то Е. Аксельрод замечает, что она пропела песенку и не ей судить — «хорошо ли плохо», «промах ли удача». Но эта «песня немудрёная» рождается у неё «вместо вздоха», «вместо плача», «вместо стона» и звучит «меж стеной и тучей».

Вчитываясь в стихи Елены Аксельрод, мы понимаем, что её поэзия проникнута трагическим мировосприятием, как полученным в наследство от предков, так и приобретённым собственным жизненным опытом в атмосфере жестокого XX в., что она впитала и по-своему выразила многовековую печаль еврейского народа, народа, пережившего две тысячи лет галута…

2007

«Судьбы перемещённое лицо» (Лев Лосев)

Я пена на Волге, я рябь на волне,
Ивритогибрид, рыбоптица.
<…>
Я русский — другой — никакой человек…

Л. Лосев

Эта раздвоенность, чужеродность, неприкаянность преследовала русского поэта Льва Лосева всю жизнь. Он родился в печально-памятном 1937 г. в Ленинграде, вырос в интеллигентной семье, был сыном успешного сочинителя детских и сатирических стихов и песен, чудом избежавшего ареста, Владимира Лифшица. И поначалу, казалось, пошёл по его стопам: работал в пионерском журнале «Костёр», сочинял стишки для детей и пьески для кукольного театра. Но в юности примкнул к литературному андеграунду, считал себя неофутуристом, прослыл озорником, хулиганом и выпивохой и, пародируя М. Горького, заявлял: «Всем хорошим во мне я обязан водке» (а не «книге»). Он был другом и биографом Иосифа Бродского, однако не желал быть его эпигоном и вообще чьим-либо подражателем, долго не верил в своё поэтическое дарование и начал по-настоящему писать стихи поздно, только в 37 лет. А в 1976 г. эмигрировал в Америку, где и стал известным русским поэтом Львом Лосевым. Псевдоним этот придумал ему отец, сказав, что двух Лифшицев многовато для советской детской литературы, но он сам внутренне всегда ощущал себя Алексеем Лифшицем.

Вы Лосев? Нет, скорее Лифшиц,
Мудак, влюблявшийся в отличниц…

В отличие от Бродского, Лосев не превратился в гражданина мира и не обрёл в США вторую родину, хотя и нашёл там «одиночество и свободу». Он по-прежнему оставался в русской культуре и русском языке («пробавляюсь языком родным»), за Россию, как прежде, у него болела душа, но для неё он был и остался чужаком.

Вы русский? Нет, я вирус спида,
как чашка жизнь моя разбита,
я пьянь на выходных ролях,
я просто вырос в тех краях.

В реальной жизни эмигрант Алексей Владимирович Лифшиц был благополучным американским профессором и счастливым семьянином, а в поэзии Лев Лосев являлся ниспровергателем всех основ и всяческих авторитетов, осмеивая и обличая всё и вся — в политике и религии, в морали и искусстве, в истории и современности. Ирония была основным способом его мировосприятия и главным орудием изображения мира («Как осточертела ирония, блядь!»).

Мир катится в тартарары.
Глупцы бокалы поднимают.
А три нуля, как три дыры,
известно что напоминают.

Милая идиотка, Анестезия Всхлиповна,
подкиньте в камин деньжонок, а то что-то стало
холодать, что-то руки, ноги
стали зябнуть, не послать ли за бутылкой гонца?

В стране пустых небес и полок
уж не родится ничего.

Вслед за Пушкиным Лосев мог бы повторить: «Минувшее проходит предо мною», но сформулировал эту мысль по-своему: «У меня есть только память / и то, в чём роется она». А рылась она в детстве и юности поэта, и в буднях страны Советов, и в истории России, и в русской литературе.

Его личные воспоминания зачастую мучительны. Вспоминаются «жмых в блокадном хлебе», обрывки школьных знаний, как «детский бред», и запах хлорки из уборной; жёсткие порядки в пионерском лагере («Лифшиц, стань перед строем / и расскажи, как дошёл / ты до жизни такой»), когда чудится, что «что-то кровавое есть в слове “кроватка”». Перед глазами пожилого респектабельного господина появляется мальчик, идущий из школы, «с окровавленной губой, / без букваря, без ранца, без пенала, / без шапки, без надежды, без души». И в этой экскурсии в прошлое остановка носит название «Ад» («Экскурсия»).

А что памятно из юношеских лет?

Там, в прошлом веке, ЛГУ,
киоск газетный на углу,
газета с хрюканьем хруща,
общага с запахом борща.

Припоминаются разные житейские сценки, участником или свидетелем которых был юноша. Принятие воинской присяги во время службы в армии, когда, мямля не свои слова и видя вокруг «свиные рыла» и «гнусь», он молча поклялся: «Не клянусь / служить твоим знамёнам, / проклятьем заклеймённым» («Как труп в пустыне…»). В столовке с «толстыми мухами» парализованный, одноглазый инвалид в кителе просит хлеба, и студент отдаёт ему свой недоеденный обед: «Вот уже чуть не полвека я / всё за собой тащу / тусклую память» об этом горестном эпизоде («Казань, июль 1957»). Бегство с Сахалина, где начинающий журналист общался с зеками, прорабами, рабкорами, где были «колючка в несколько рядов», вой турбин, «текучки мазутных рек и лысых льдов» («Возвращение с Сахалина»).

В лосевских стихах мы знакомимся и с другими фактами его биографии: редакторская должность в журнале «Костёр» и встречи с юными авторами, которых вскоре «по кочкам разметало».

Те в лагерных бараках чифирят,
те в Бронксе с тараканами воюют,
те в психбольнице кычат и кукуют,
и с обшлага сгоняют чертенят

(«…в “Костре” работал»)

Одновременно с этой работой Лосев, по его словам, придумывал для театра кукол какую-то «фигню» и понимал, что сам приобретает черты марионеток: ты вовсе не поэт, а «поэтик», повисший на ниточках («В нашу гавань с похмелюги…»). И вообще, «я как бы жил — ел, пил, шёл погулять».

Был как бы мир, и я в нём как бы жил
с мешком муки халдейского помола,
мне в ноздри бил горелый Комбижир,
немытые подмышки Комсомола.

(«Стансы»)

Но больше всего мучало Алексея Лифшица постоянное ощущение своего изгойства и враждебное отношение окружающих к нему, еврею. Осознание этого пришло к нему ещё в подростковом возрасте. О себе, 13-летнем, он впоследствии напишет как о ребёнке с «жидовской мордой», живущем в период нового Ирода, который выбирает из списков «колючки еврейских фамилий» и готовит для носителей их товарные поезда. А ведь после войны многим показалось, что жить стало лучше и веселее, так как отзаседали «тройки», «и ничего, что ты еврей».

Как и Бродский, Лосев родился, рос и жил в стране «победившего антисемитизма», но в отличие от его друга, у которого было всего три стихотворения на еврейские темы, в лосевском творчестве еврейская тема занимает значительное место. При чтении его стихов всюду натыкаешься на упоминания об евреях — от «горячей крови Авраама» и звёзды Давида до «пригретого еврейкой» Маяковского и завываний Гинсберга, читающего «Кадиш»; от Моисея в пустыне и «Тита, который ходил молотить наших пращуров в Иудее», до пиликающего на скрипке Абрамовича и «мелкого шибзика», умоляющего, чтобы его не били, ведь он не еврей. В этих упоминаниях немало горькой иронии и самоиронии: «что за змея жидовская такая» смотрит из зеркала. Автор то говорит о своём еврейском профиле и еврейском паспорте, о признаке своего еврейства, который торчит из пены в ванне; то замечает: «нас осталось очень немного (два жида в три ряда)».

Л. Лосева чрезвычайно интересовало еврейское присутствие в российской истории и в русской литературе. Что произошло с «неразумными хазарами», принявшими иудаизм, чьи сёла и нивы обрекал «мечам и пожарам» князь Олег? Поэт отвечает на этот вопрос в «ПВО» («Песнь вещему Олегу») и, вообразив себя «седым лицедеем» и «вдохновенным кудесником» (по Пушкину), предрекает смешение народов и скрещивание между собой русов, викингов, булгар и «обрезанных всадников Торы».

Пусть смотрит истории жалящий взгляд,
как Русы с Хазарами рядом сидят.

По лосевской версии, еврейские звуки можно обнаружить и в восточнославянском фольклоре («Крещёный еврей»): в песне («Едет жид крещёный / на коне печёном», «хоть ты и крещёный, /

веры тебе мало»), и в сказке (дурак своротил камень на перекрёстке трёх дорог, чтоб изменить свою судьбу), и в гимне дремучему лесу (лес «моя главная книга, самый толковый Талмуд»).

Необычно описана у Лосева казнь убийцы Столыпина — Богрова. Палач снимает «с бледного лица Мордки стекляшки, торчащие на носу».

Палач проявляет жалость к еврею —
нехай жиду кажется, что всё во сне.
Да и неловко вешать за шею
человека в пенсне.

(«1911»)

Вот с Карпатских гор спускаются «угрюмые жидовины». А многомного лет спустя еврей-стихотворец в своей «пренатальной памяти» (т.е. в памяти нерождённого ребёнка) видит себя «оборванным евреем», бредущим по дорожной колее, а мимо «граф трясётся в коляске» (имеется в виду стихотворение А.К. Толстого).

Пренатальная память, как собака, зализывает
эту рану пространства от Мценска до Брянска
под названием Русь.

(«Помню дождик и солнце…»)

И уже совершенно немыслимая небылица, вроде «ехала деревня мимо мужика», — «столбовой дворянин из евреев». Странные беседы ведут между собой русский полицейский чиновник, изучающий секретное донесение попа Агапия из Нью-Йорка «Об употреблении евреями христианской крови», и еврейский профессор-медик. Один спрашивает другого о состоянии его здоровья, а другой — о маце, приготовленной с кровью. И эти разговоры длятся без малого сто лет. Ныне же праправнук Агапия оказывается партнёром адвокатской конторы «Вознесенский и Розенкрейц» («11 февраля 1895 года»).

А как русские писатели решали еврейский вопрос? Были ли среди них евреи, скрывавшие своё происхождение? Одним из них был забытый стихотворец конца XIX в. К. Льдов, который крестился и вместо фамилии Розенблюм взял себе красивый псевдоним. О его «невнятной» судьбе размышляет Лосев в

стихотворении «Памяти поэта», при этом посмеиваясь над собой: «над старой книжкой чахну, как Кощей», «как идиот». В старой книжке поразило его одно четверостишие — запало в душу, «с ума нейдёт», как будто написано о нём самом и его близком будущем: «Вся сцена, словно рамой, / Окном обведена / И жизненною драмой / Загадочно полна» («Швея», 1890).

Совсем иная судьба ожидала «сомнительного штаб-ротмистра» Фета — слава певца русской природы, хотя некоторые «проницательные читатели» подозревали у него еврейские корни и удивлялись: «Где этот жид раздобывает / столь восхитительный товар?» («Сонет»). Заметим, что Лосев высоко ценил Фета, возможно, за несовпадение реального и поэтического облика — расчётливый помещик и тонкий лирик, всю жизнь писавший о любви, тогда как в лосевском творчестве любовной лирики не было.

Что касается антисемитских настроений и высказываний русских писателей, то Пушкин ругал Булгарина, что он «хуже даже жида»; Достоевский обличал «еврейские аферы», неодобрительно отзывался об евреях и Гоголь. Так, во время воображаемого разговора современного пиита с памятником Гоголя тот, оправдывая казаков, избивавших и убивавших жидов («по глупости ль, по пьянке ль»), утешает автора: «В рай зато попал ты, Янкель, / а они в аду горят». А последний думает о сотнях погибших детей, которым не суждено праздновать Пурим.

Пурим — праздник для детей,
только нет у нас сетей,
чтоб их выловить из речки,
соскрести их нечем с печки,
чтоб достать их из огня,
нет ухвата у меня.

(«Ружьё. Петербургская поэмка»)

Проходят столетия, однако мало что меняется в российском обществе, хоть и «двести лет вместе». За несколько лет до возвращения Солженицына в Россию и выхода в свет его «самой антиеврейской книги» (по мнению не только евреев) Лев Лосев предсказывал:

Вернётся автор «Колеса», как некий дирижёр,
и русопятов голоса сольются в дружный хор.
Для нас, евреев, например, страшнее нет угрозы,
чем возвращенье в СССР его предвзятой прозы.

(«18 — 20 сентября 1989 года»)

Не будучи верующим человеком, Лосев тем не менее не раз обращался в своей поэзии к библейским сюжетам и персонажам. К примеру, Иуда у него «срубил колоссальные бабки», но вдруг понял, что «нет ему в мире угла, / во всей Иудее уюта / и в целой Вселенной тепла» («Иуда задумался…»). «Отросткам Авраама, Исаака и Иакова», всматривающимся осенью в каждый куст, поэт напоминает:

Только не из всякого Б-г глядит и не на всякого:
вот и слышится лишь шелест, треск, хруст.
И всё же следует помнить заповеди и идти вперёд.

(«Ветхая осень»)

Любопытно, что даже о переименовании Ленинграда в Петербург он высказался так: «Назвать стесняются уста / трижды предавшего Христа, и всё-таки святого». А святому Георгию, который не сумел победить гадину, она шипит — «Жид».

В лосевской позии перед нами предстаёт российская действительность в недавнем и далёком прошлом и в настоящем, показанная в ироническом и сатирическом свете, с широким использованием ненормативной лексики и советского новояза (сельсовет, ЦПКО, ЦДЛ, стукачи, «омут лубянок и бутырок»; похерить, блядовать, гнида, засранцы).

Союз чека, быка и мужика,
лес имени товарища Медведя,
луг имени товарища Жука. <… >
И родина пошла в тартарары.
Теперь там холод, грязь и комары…

Краткая формула российской истории, по Лосеву, — «ярмо, голодуха, тыщу лет демократии нет». А её движение и развитие выглядит так: «Шаг вперёд. Два назад. Шаг вперёд» (почти по Ленину). Как воспринимают и переживают исторические беды России её граждане? Если русский поэт называет родину «страной негодяев» и горюет, что в ней нет приличного клозета (см. пьесу С. Есенина «Страна негодяев»), то остальной народ «заливает ретивое» и под водочку и цыганско-еврейскую музыку («Пел

цыган. Абрамович пиликал», «Сашка, пой! Надрывайся, Абрашка!») рассуждает о «монгольском иге, пятилетках, падении ера», о польских интригах и кознях Метерлинка, о плохих дорогах. Это перечисление тем пьяных разговоров становится всё более издевательским: «Пушкин даром пропал из-за бабы, / Достоевский бормочет: бобок (название его фантастического рассказа о мертвецах); / Сталин был нехороший, он в ссылке / не делил с корешами посылки / и один персонально убёг» («Шаг вперёд…»).

Есть у Лосева и описание российского XVIII в.: «что свинья в парике», фавориты Фелицы, духи, заглушающие запахи тела. А вдали от столицы — «волглые избы, часовня, паром. / Всё сработано грубо, одним топором». В «забытых деревнях» время словно остановилось — «мосты обвалились, метель занесла, тропу завалил бурелом». Весной там пашут и сеют, осенью жнут, а зимой погружаются в спячку и «спокойно второго пришествия ждут» («Забытые деревни»).

К началу XX в. просвещённая публика, в том числе и в провинции, призадумывалась о том, что ждёт Россию в новом столетии.

…в России всё кончается попойкой,
трактирной стойкой, больничной койкой,
никто не управляет Русью-Тройкой,
ах, господа, куда она летит?

(«24 апреля 1903 года»)

Неожиданно припоминается и другое гоголевское изречение — после чернобыльской трагедии: «…третий день обострится / понос, выпаденье пера». «Повторяю: редкая птица / долетит до середины Днепра» («Из радиоперехватов»). В этом же стихотворении звучат мотивы из «Слова о полку Игореве»:

То не воют в Чернигове трубы,
то не топот в Путивле копыт,
то не свозят под Киев трупы,
то не Ярославна вопит,
то не тараканы-мутанты
вползают в Тьмутаракань,
то прут по бетонке танки.

Такие переклички эпох нередки в лосевских стихах. При

расставании с Россией поэт повторял: «О, Русская земля! Ты уже за бугром» и прощался с «ошалелой землёй», поминая её «только добром».

Эх, Русская земля, ты уже за бугром.
Не за ханом — за паханом и «бугром»,
даже Божья церковь и та приблатнилась.
Не заутрени звон, а об рельс «подъём».

(«Вариации для Бояна»)

А вот ещё одна историческая параллель: «Леса окончились. Страна остепенилась», и бескрайние степи хранят память о Чингисхане, в курганах спят богатыри, давшие имена сибирским городам — Хабар, Иркут, Ом, Новосибир (частично, скорее всего, авторская выдумка), а рядом с тюльпанами, которые «молятся, сложив ладоши», соседствуют «уралмашевская группировка» и «беспроволочный интернет».

Или такая «Поправка к истории»: Каким предстаёт «бессмысленный и беспощадный бунт» в нынешней России? «При чём тут Ленин, эсеры, Бунд?» Просто выйдет «субтильный» мужичок, схватит топор и в щепки разнесёт свою избу и страшными криками повеселит толпу, а «мусора-опера» повяжут его, будет сидеть он в лагере и петь блатные песни. Сравнивая поведение сегодняшнего убийцы с Раскольниковым, Лосев отмечает, что «теперь забывают / рядом с трупом пустые бутылки и топоры, / на допросах мычат, да и кровь теперь не замывают» («Замывание крови»).

Парадоксально сопоставление январских холодов 1996 г., смерти Бродского и прощания с ним — с похоронами Блока и расстрелом Гумилёва в августе 1921, когда патефоны заглушали хлопки чекистских выстрелов и «плач Персефоны» («Холод. 1921 — 1996»). И мы понимаем, что речь идёт не о реальных температурах, а о духовном замерзании.

Пожалуй, главная и самая больная тема Лосева — Советский Союз, Софья Власьевна (советская власть), советские порядки, быт и нравы. Ко многим своим произведениям он мог бы поставить эпиграфом блоковские строки: «Мы — дети страшных лет России / Забыть не в силах ничего». Мысленно он часто возвращался туда, в «гноящийся ад», в «адскую диктатуру», в «дурную эпоху», когда были «в почёте палач и пройдоха»; в «век-свиновод» (ср. с мандельштамовским «веком-волкодавом»), когда «прячься не прячься — ты виноват»; в «страшный мир, где конвоиры скалят рты» и «где с Серебряным веком Каменный расправляется полвека

подряд». Как в калейдоскопе, мелькают картины и сцены этого страшного мира: превращённые в помойные ямы города и колхозы с пустыми домами и полями; длинный день заводского рабочего, стоящего у станка, и беспросветные будни инженера, единственными развлечениями которого по вечерам были водка и ТВ; коммуналка — «свалка хлама, сортирная вонялка» и «чёрная бумажная тарелка, играющая «Интернационал»; позорное исключение Пастернака из ССП и война в Афганистане («Здесь, за зверским хребтом, мне перебили хребет»).

Всё это, по большей части, свидетельства очевидца, полные ненависти, боли и горечи, высказанные не просто с иронией, но с сарказмом. Например, в «Оде на 1937 год» рассказывается о рождении самого автора («младенец вываливается в белый свет», его «не извели врачи и душегубы») в тот момент, когда «стоит террор, как Солнце, над Союзом», когда расстреляны военачальники, а «челюскинцы! из челюстей! Зимы! / удалены по одному, как зубы»; когда празднуется дата гибели Пушкина и современные литераторы наблюдают за толпой, которая «играет и жрёт у гробового входа»; когда поэзия летает над собой, как «над погромной кровью пух перинный», и «из-за поворота на нас шагает золотая рота». А над нами «Бессмыслицы Звезда себя зажгла».

Признавая себя наследником Гейне, Лев Лосев подчас выступал не только с ироническим осмеянием, но и с сатирическим обличением в духе Салтыкова-Щедрина. Таковы его стихи о советском Ленинграде и постсоветском Петербурге, куда он приезжал в 90-е годы.

Нарсуд. Военкомат. Химкомбинат.
Над дохлой речкой испускают трубы
смердящий сероводородом дым.
Здесь небо не бывает голубым.
Оранжев дым, закат коричневат.
В трамвае друг о дружку трутся трупы.

(«Экскурсия»)

Русского неба бурёнка
опять не мычит, не телится,
но красным-красны и массовы
праздники большевиков.
Идёт на парад оборонка.
Грохочут братья камазовы,
и по-за ними стелется

выхлопной смердяков.

(«Коринфских колонн Петербурга…», 1996)

В «Подписи на книге», адресованной Парамонову, автор определяет «город императрицы, собеседницы Дидро» как «евмразийную часть света», соединив в этом неологизме Европу и Азию, мрак и мразь, ибо здесь «ради пламенных идей / коммуняки убивали / перепуганных детей», а через десятилетия «стращает переулки уралмашская братва», и пребывает инкогнито «чахоточная гнида, местечковое пенсне», «точно диббук в страшном сне» (в еврейском фольклоре душа мертвеца, вселившаяся в тело живого человека), т.е. Петербург — город большевистский, бандитский и антисемитский.

А какие убийственные характеристики давал поэт советским вождям! «Вотще на броневик залез Ильич», видна лишь «плешь его среди больниц и тюрем»; «проклятый грузинский тиран», «рябой и чёрножопый», «его прокуренный зубежник / всё, всё сумел перемолоть»; «хрюканье хруща», едет в «Чайке» вождь с булыжным взглядом, лицом похожий на радиатор; «засранцы типа Брежнева», «историческая бровь» и «гугнивый вождя говорок». Или гротескное изображение мавзолея:

М-м-м-м-м-м — кирпичный скалозуб
над дёснами под цвет мясного фарша
несвежего. Под звуки полумарша
над главным трупом ходит полутруп.

(«М»)

Зато какие добрые слова, обычно не без юмора, находит Лосев для своих любимых поэтов и для друзей: «Мандельштам волхвует над эклером»; «голос гудящий, как почерк летящий», «голос гудящий на грани рыданий» (о Пастернаке); «Ты (кот. — Л.Б.) лиричней, чем Анна, Марина, Велимир, Иосиф, Борис»; «невозвращенец, человек в плаще, зека в побеге, выход в зазеркалье нашёл» (о Бродском); «Рейн ярится, и клубится Штейнберг». Если к друзьям он уважителен и снисходителен, то к себе требователен, бескомпромиссен и самокритичен: «Я по природе из тетерь», «барабанщик вашей козы» в отставке, который «не отличает добра от худа» и от которого отвернулись и «Муза Памяти», и «Муза Разума», а может, и талант.

Левлосев не поэт, не кифаред.
Он маринист, он велимировед,
бродскист в очках и с реденькой бородкой,
он осиполог с сиплой глоткой,
он пахнет водкой,
он порет бред.

(«Левлосев»)

К тому же, он обвиняет себя в предательстве, так как уехал из России и н е п оехал в И зраиль («иуда, о н п редал Р усь, о н п редаёт Сион»), и сравнивает себя с псом, у которого «болтаются язык и хвост».

Скуля, сипя,
мой мокрый орган без костей
для перемолки новостей,
валяй, мели!
Обрубок страха и тоски,
служи за чёрствые куски,
виляй, моли!

(«Пёс»)

Филолог по образованию, преподаватель русской литературы, знаток поэзии, именовавший себя аннофилом (в честь А. Ахматовой), александроманом (А. Блок), маринистом (М. Цветаева), велимироведом (В. Хлебников), осипологом (О. Мандельштам) и бродскистом, Лев Лосев цитировал в своих стихах многих поэтов, но избегал точных цитат, предпочитая обыгрывать и пародировать их: «Земную жизнь пройдя до середины, / я был доставлен в длинный коридор» (Данте); «Любви, надежды, чёрта в стуле / недолго тешил нас уют» (А. Пушкин); «Мысль изречённая есть что-с?» (Ф. Тютчев); «Как ныне прощается с телом душа» (пушкинская «Песнь о вещем Олеге»); «Кто скачет над бывшей берлинской стеной? / Ездок запоздалый, с ним сын костяной» (В. Жуковский); «усталая жизни телега, наполненный хворостью воз» (пушкинские и некрасовские отзвуки);

Глянцевитая харя в костюмчике долларов за 500
дубликатом бесценного груза из широких штанин
достаёт Евангелие и пасёт

телестадо страны, которой я гражданин.

(«Стихи о молодецком пастыре»)

Обращаясь таким образом — без пиетета — к классическому наследию, Лосев не обходит насмешками и себя, приговаривая: «ступай себе свою чушь молоть / с кристаллической солью цитат, цитат / да с надеждой, что всё тебе простят».

Насмешничал он и над своими педагогическими усилиями, обзывая себя «профессором российских кислых щей», который ставит пятёрки за сочинение типа «Тургенев любит написать роман Отцы с ребёнками» и пытается объяснить студентам, почему покончила с собой Анна Каренина. Кто виноват в её смерти? Патриархальный строй?

Стрелочник? Или Толстой?
Франкоязычный дед в тулупе?
Муж? Устрица в Английском клубе?
Незрячий паровоз? Фру-Фру?
Невроз? Нет, вру. <…>
На то, знать, воля Азвоздама,
что переэханная дама
отправилась не в рай, но в ад.

(«Лекция»)

Надеюсь, вы разгадали загадку — половинку эпиграфа к роману «Анна Каренина»: «Мне отмщенье, и аз воздам»?

Так же поступает Лосев и с песенными текстами, с пословицами и поговорками, с афоризмами — переделывает, обыгрывает, загадывает загадки: «в столице стены древнего Кремля / подкрашивает утро нежным светом»; «жую из тостера изъятый хлеб изгнанья», «все делят шкуру неубитого пельменя», «река валяет дурака и бьёт баклуши», «с кола рвалось мочало»; «перекуём мечи на оральный секс». И, опасаясь «паралича слов», он изобретает неологизмы — засклерозились, писуля, рейхнулась, сеголетки, знакопись, мозговнюк.

Словесные и литературные игры — отличительная особенность творчества поэта, утверждавшего, что «после изгнания из Рая / человек живёт играя». А ведь жизнь его самого была отнюдь ни лёгкой, ни весёлой.

Не слишком поэту живётся

в стране кистеней и заточек.
Пиши, говоришь, как живёшь? Вот и пишу коряво.
Живи, как пишешь, говоришь? Вот и живу.
Живу в Америке от скуки
и притворяюсь не собой,
произношу дурные звуки…

Прожив в Америке больше 30 лет, Л. Лосев много путешествовал по всему миру, описывая в стихах новые места и впечатления от них. Но где бы он ни был, он вспоминал о России и своём прошлом: в Испании — об участии советских добровольцев в гражданской войне; в Париже — о русских эмигрантах, в Нормандии — о Второй мировой войне, о союзниках и о романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба»; в Польше — о Бутырке и Лубянке, в Голландии — о советской песне «Вечер на рейде». Финляндия напоминала «петроградскую нашу окраину», собор в Венеции — московский храм Василия Блаженного, а «опухшее солнце Ла-Манша» ассоциировалось с «атаманшей, грозой коммунальных квартир».

И куда бы ни приезжал поэт, он всюду чувствовал себя «перемещённым лицом», находящимся на чужбине, и с печалью писал о «превращении Америки в слово «домой». Однако, побывав единственный раз (в 1998 г.) на бывшей родине (чего так и не захотел сделать И. Бродский), сознаёт, что там жизнь не улучшилась и царит беспредел («вор-чиновник, придворная челядь, бандитская нелюдь, попсовая тварь»; «перестройка и гласность или флага красность или многополосность, всё, блин, одно») и что ему там нет места. Так, в стихотворении «И, наконец, остановка «Кладбище» автор просит разрешения посетить могилы отца и деда, но его не пускают: «Словно я Мистер какой-нибудь Твистер». И он понимает, что у него не будет на родной земле ни памятника, ни оградки, ни столбика, «ни фото в овале».

Мы знаем, что большинство русских эмигрантов и первой, и второй, и третьей волны мечтали вернуться в Россию.

Когда мы в Россию вернёмся… о, Гамлет восточный, когда?
Пешком, по размытым дорогам, в стоградусные холода,
Без всяких коней и триумфов, без всяких там кликов, пешком,
Но только наверное знать бы, что вовремя мы добредём…

(Г. Адамович)

Если всё-таки ты уцелел,
Значит, в Киеве встретимся снова. <…>
Грамм по двести с тобой разопьём,
Почитаем стихи Гумилёва…

(Н. Моршен)

Когда я вернусь…
Ты не смейся, когда я вернусь,
Когда пробегу, не касаясь земли, по февральскому снегу,
По еле заметному следу — к теплу и ночлегу —
И, вздрогнув от счастья, на птичий твой зов оглянусь…

(А. Галич)

Увы! Им не суждено было возвратиться на родину. А Лосев попытался, но словно ответил на пожелание Бродского: «На Васильевский остров я приду умирать» — «Нет, нас там никто не ждёт».

Что ж, надо было жить и заниматься своим ремеслом — «стихоплетеньем» и «ловленьем слов», несмотря на то, что с годами пишется всё труднее, «всё реже звук, зато всё твёрже мера» и выше требовательность к себе. Так возникает сравнение себя с говорящим попугаем: «Попугай говорящий, но говорящий редко, / только по-русски и только одно: «Дур-р-рак». Не пора ли вообще проститься с поэзией? И, прощаясь с ней в трагическом стихотворении «По Баратынскому», автор вспоминает стихи своих любимых поэтов: «Версты, белая стая да чёрный бокал, / аониды да жёлтая кофта. / Крылышкуя, кощунствуя, рукосуя…» (М. Цветаева, А. Ахматова, А. Блок, О. Мандельштам, В. Маяковский, В. Хлебников). А в финале «последний поэт» (по Баратынскому) «под поэзией русской подводит черту / ржавой бритвой на тонком запястье».

Всё чаще приходят мысли и о расставании с жизнью (Алексей Владимирович в последние годы тяжело болел): «Ходит Смерть в обличие косаря, / улыбается чёрной дырой рта», «щетиной мёртвая обрастает щека», «буксир, под нос себе бормоча, / пашет волны, смыкающиеся надо мной». Но, как и прежде, его не покидает самоирония, помогающая преодолеть страх смерти: «Я в урыльник роняю будильник. / Разбуди меня лет через сто».

Где демоны, что век за мной гонялись?
Я новым, лёгким воздухом дышу.

Сейчас пойду и кровь сдам на анализ,
и эти строчки кровью подпишу.

(«В клинике)

И по-прежнему Лев Лосев, хотя до старости ему снилось, что убегает он «от насильников, убийц, от агентов Г, извините, Б», продолжал любить «местность сирую, родину сырую», страну, «где нет дорог, ведущих в Рим, где в небе дым нерастворим и где снежок нетающ»: «И по такой, грущу по ней».

Воспоминаньем озарюсь.
Забудусь так, что не опомнюсь,
мне хочется домой, в огромность
квартиры, наводящей грусть.

Прошло пять лет со дня смерти Льва Лосева (6 мая 2009 года), похороненного в американской земле. Но книги его возвращаются в Россию: их начали издавать с середины 80-х годов, и не только поэтические сборники (уже вышло больше десяти), но и мемуарную и филологическую прозу — «Меандр» (2010), «Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии» (ЖЗЛ, 2006), «Солженицын и Бродский как соседи» (2010).

А мы вновь и вновь вчитываемся в стихи этого «очень весёлого и мрачного писателя» (С. Гандлевский) и узнаём, что он всегда ощущал «дымное дыханье» своей страны и испытывал чувство вины из-за того, что покинул её; сочувствуем его мучительным сомнениям:

Угоден ли Б-гу агностик,
который не знает никак —
пальто ли повесить на гвоздик
иль толстого тела тюфяк?

Мы понимаем, что поэт хотел бы «когти рвануть из концлагеря времени» и что «пора куда-нибудь шагнуть — уже трубит труба», и вместе с ним шагаем в новый век и, может быть, тоже посмеиваемся и недоумеваем:

Эх, траляля да труляля!
За двойкой катят три нуля!
Уставший от молений ум

приветствует милленниум!

2014

«Приёмный, но любящий сын поэзии русской» (Борис Рыжий)

Мальчик-еврей принимает из книжек на веру
гостеприимство и русской души широту,
видит берёзы с осинами, ходит по скверу и
христианства лелеет на сердце мечту.
Следуя заданной логике, к буйству и пьянству
твёрдой рукою себя приучает, и тут — видит
берёзу с осиной в осеннем убранстве, делает
песню, и русские люди поют.
Что же касается мальчика, он исчезает.
А относительно пения — песня легко то форму
города некоего принимает, то повисает над
городом, как облако.

Б. Рыжий

Это стихотворение написал молодой, рано ушедший из жизни поэт Борис Рыжий, покончивший с собой в 27 лет (2001 г.). Возможно, в этом еврейском мальчике он видел В. Высоцкого, песни которого любил с детства, но, скорее всего, себя самого, так как тоже стремился стать «из прерусских русским» и преуспел в этом, приучая себя «к буйству и пьянству», веря в христианского Бога и ценя в себе такие качества, как щедрость, отзывчивость, милосердие. А главное, он считал себя русским писателем (по примеру Пастернака, Мандельштама, Бродского), сочинял стихи, проникнутые «русским духом» и мечтал «сделать» песню, которую будут петь русские люди.

Биограф Рыжего Юрий Казарин («Оправдание жизни», Екатеринбург, 2004) полагает, что он чувствовал себя не столько евреем (в нём смешалось четыре крови — украинская, русская,

еврейская, эстонская), сколько чужаком, который хотел быть, как все. И в своей поэзии он создавал «образ поэта-пацана с окраины индустриального города», хотя сам по существу жил целиком в литературе. Борис был внимательным и взыскательным читателем, хорошо знал русскую и мировую поэзию — от Гомера до Верхарна, от Державина до А. Тарковского и Б. Кенжеева.

Борис Быжий родился в 1974 г. в г. Челябинске, а рос в Свердловске, в интеллигентной, образованной семье: отец — геофизик, доктор наук, мать — медик. Среди отцовских предков были евреи Шапиро, среди материнских — русские дворяне. В доме царил культ книги, все любили поэзию, по вечерам читали вслух. Боря был младшим ребёнком и общим любимцем — «мальчику полнеба подарили, сумрак елей, золото берёз». К родителям он был очень привязан, разделял их невзгоды, беспокоился об их здоровье, а живя позднее отдельно, ежедневно навещал их.

Семейство Рыжих проживало на окраине Свердловска, в рабочем районе. И Боря с ранних лет осознал несовместимость домашнего мира, тёплого, культурного, — и окружающего, чужого, враждебного, пошлого и грубого. Чтоб не прослыть в нём «маменьким сынком», он занимался дзюдо и боксом, став даже чемпионом города.

В школе Борис был лидером, но учиться там ему было скучно, и он развлекался розыгрышами, озорными выходками, пародиями, организовывал дискотеки — однообразия и монотонности бытия он не выносил.

Под влиянием отца юноша поступил в Горногеологическую академию, хотя давно увлекался сочинительством, посещал литобъединение. Но он уже женился по сумасшедшей любви на однокласснице и в 19 лет нянчил сына, не страшась никакой чёрной работы, — и полы мыл, и пелёнки стирал, и кашку варил. И при этом шутливо цитировал Бродского: «Жизнь, она как лотерея, — / Вышла замуж за еврея».

А вот чего он больше всего боялся — это не реализоваться в жизни, сознавая себя поэтом и ощущая свою исключительность («кровь царей, пастухов, волхвов и евангелистов»). Быть может, в этом ощущении было и подсознательное литературное еврейство. И в то же время он смотрел на себя как на певца и выразителя простого люда — работяг, шоферов, шахтеров, грузчиков, воров и зэков, пьяниц и нищих: «Только я со шпаною ходил в дружбанах», «Мне всегда хотелось быть таким же, как они», «Сколько раз меня били подонки». Его Муза ходит по городу и наблюдает низменный, грязный быт в бараках, общагах, хрущёвках, тюрьмах и психушках — пьянки, драки, игру в карты, случайные связи,

убийства, похороны. Герои Рыжего глушат водку и портвейн, ругаются матом, дерутся и убивают друг друга, сидят в тюрьмах; кто-то в подпитии мочится из окна, в сквере трое избивают одного.

Неудивительно, что в стихах Б. Рыжего масса жаргонизмов и вульгаризмов: водяра, шмутьё, спецуха, ржать, шмонался, забашлял, шкандыбает, сопляк, шваль, обормот, морда, сволочь, сука, падла, бля, «гребаный пидарас», «когда менты мне репу расшибут», «Бей его, ребя! мочи его».

Вспоминая своё детство и отрочество, поэт упоминает пионерскую комнату, горны и барабаны; демонстрации с красными флагами и цветными шариками, походы в кино и вечеринки. Размышляет он и о советском прошлом: идут эшелоны — слышится скрежет металла и стоны; одичалые люди в ГУЛАГе «по лесам топорами стучат»; расстреляли Гумилёва, затравили Пастернака. Вслед за Д. Самойловым с его «сороковыми, роковыми», Рыжий придумывает свою формулу 80-х: «80-е, усатые, хвостатые и полосатые». Думая «о времени и о себе», он называет своё время «бесполезным»: «Здесь трудно жить, когда ты безоружен», «Я жил, как все, — во сне, в кошмаре». А Россия вся состоит из контрастов: «Я родился в стране, которая делится на ментов и воров»; «люди, собаки, поэты и братья с врагами», а среди собак — ухоженные бульдоги с медалями и лишайные дворняги. И хотелось бы молодому стихотворцу стать собаководом и любить родину «огромной животной любовью». Но ему кажется, что «нас с тобой завтра не станет», ибо страна движется к финалу.

Воруют всё: помногу и помалу,
воруют все: и умный, и дурак.
Взойдёт скорее сор, чем добрый злак,
когда поля ничем не засевают.

(1993)

В поисках ответа на извечный русский вопрос: «что делать?» автор с горечью признаётся: «Вырываюсь от мамки России / и бегу в никуда». А прощаясь с XX в., он скажет: «Умирай, проклятый век, ты пахнешь падалью».

К себе Борис всегда относился самокритично и иронически: «Я — заурядный усталый путник. Всех потерял. Иных покинул», «Я — желторотый дуралей».

Дай нищему на опохмелку денег.

Ты сам-то кто? Бродяга и бездельник,
дурак, игрок.

(2000)

Давая себе столь нелестные оценки, он испытывал и злость, и обиду на себя, но особенно страдал от чувства одиночества и своей невостребованности, ненужности: «Мне дал Господь возможность плакать от чужого горя, / чужому счастью улыбаться», «Я верую в добро, но вижу только страх и боль на белом свете». С одной стороны, поэт сочувствует всем несчастным и обиженным (он такой же, как они), а с другой, — понимает свою особость, чуждость им и пытается докопаться до её причин.

Нехорошо быть небогатым
и очень добрым, а не злым,
каким-нибудь жидом пархатым,
беззубым, лысым и хромым
незнаменитым графоманом…
а я как раз один из них…

(1999)

…я ничей навсегда, иудей, психопат…

(1997)

По мнению Ю. Казарина, Борис «играл в еврейство». Но вряд ли это была игра: он чувствовал себя чужим, изгоем среди людей не только потому, что он — поэт (по Цветаевой «В сем христианнейшем из миров / Поэты — жиды!»), но и потому, что он — еврей. Не случайно он именовал себя «иудеем» и сравнивал с «жидом пархатым». А однажды неожиданно обратился к России на иврите: «Россия, шолом! / Родная собачья Россия!» Что это, еврейские гены заговорили в нём, как некогда в Высоцком: «И наяву, а не во сне / Я с ними вкупе. / И гены гетто живут во мне, / Как черви в трупе»?

При всей своей внешней общительности и весёлости Б. Рыжий был человеком трагического мироощущения. Всю жизнь его преследовали мысли о смерти и её предчувствие: «Жизнь художественна, / смерть — документальна / и математически верна», «Жизнь — суть поэзия, а смерть — сплошная проза»,

«Жить тяжело и неуютно, / зато уютно умирать», «Однажды я умру на чужом продавленном диване», «Убить себя? Возможно, не кошмар… / Самоубийство в 18 лет / ещё нормально, в 22 — вульгарно», «Мне в аду подыхать за враньё», «Не убивай меня в дороге, / позволь мне дома умереть», «Я скоро умру…»

Начинающий стихотворец рвался в большую литературу, но мешали провинция, работа, аспирантура, кандидатская диссертация, необходимость кормить семью: «О, великий, могучий, помоги прокормить мне жену и ребёнка». В начале 90-х годов появились его первые публикации — сперва на Урале, позже в Москве и Петербурге, он познакомился и стал общаться с известными поэтами — А. Кушнером и Е. Рейном, Е. Евтушенко и С. Гандлевским (первых двух он выбрал в наставники), участвовал в поэтическом фестивале в Голландии. Казалось бы, Борис многого добился, но удовлетворения не было. Его мучали сомнения в собственном таланте: «Была надежда на гениальность и сплыла», «Свой талант ценю в копейку, / хоть и верую в него», «Моя песенка спета, / не вышло из меня поэта». К этому добавились алкогольная зависимость («Зелёный змий мне преградил дорогу»), переутомление и усталость от житейских нагрузок и забот, депрессия. Трудно сказать, что послужило последней каплей. Слишком часто он представлял, как умирали другие писатели (Л. Толстой, А. Полежаев, Я. Полонский, А. Блок), воображал, как сам он войдёт «в пределы мрака» и с кем там встретится, ставил себя на место Лермонтова: «Артериальной тёплой кровью / я захлебнусь под Машуком». И в лермонтовском возрасте — в 27 лет — поставил точку в своей жизни.

Наверное, Рыжий помнил песню В. Высоцкого о фатальных датах в биографиях русских поэтов:

> *Кто кончил жизнь трагически, тот истинный поэт. <…>*
> *На цифре 27 один шагнул под пистолет,*
> *Другой же — в петлю слазил в «Англетере».*

Но есенинской даты — 30-летия — Борис не стал дожидаться.

Прошло более 10 лет со дня самоубийства Б. Рыжего, и некоторые критики объявляют его чуть ли не «Пушкиным современной поэзии». Но, конечно, это явное преувеличение: он не успел вырасти в большого поэта. И сам себя не без грусти сознавал «приёмным, но любящим сыном поэзии русской». А ведь как ему хотелось быть своим среди чужих и сочинить «разухабистую песню», которую пели бы русские люди. Может быть, с годами он преодолел бы эту болезненную раздвоенность,

как это почти удалось Пастернаку. А может, Борис Рыжий пришёл бы к горькому признанию и отповеди, которые произнёс его старший современник, русско-еврейский поэт Риталий Заславский:

Я не русский поэт, просто русскоязычный,
просто думать по-русски мне с детства привычно.
Я не русский поэт — успокойтесь же,
право, это ваша земля, это ваша держава! <…>
…очень мало во мне широты и размаха,
слишком много во мне недоверья и страха.

Мне понять не дано.
Мне почувствовать трудно.
Всё двоится во мне, всё подспудно, подсудно.

Я не русский поэт, ваша вечная слава
не достанется мне, успокойтесь вы, право!

Любопытно, что и Борис Рыжий как-то назвал себя «русскоязычным поэтом», живущим в Свердловске.

2012

Человек «двойного сознания» (Давид Самойлов)

Мне выпало счастье быть русским поэтом.
Мне выпала честь прикасаться к победам.
Мне выпало горе родиться в двадцатом,
В проклятом году и в столетье проклятом.

Д. Самойлов

«Людьми двойного сознания» назвал Давид Самойлов русских евреев, которые разрываются между Россией и Европой, между христианством и иудаизмом. О своих родственниках он говорил, что они рассеяны по всему свету — в Польше и Литве, Германии, Франции и Америке. А о своём отце, Самуиле Кауфмане, рассказывал, что он не был религиозен, но чтил традиции и уважал любую веру, однако выкрестов не терпел. В их семье отмечали и Пасху, и Судный день, хотя дед веровал в иудейского Б-га и каждое утро молился на иврите, знал при этом семь языков и до 80 лет давал частные уроки. И его сын был убеждён, что главная обязанность человека — делать своё дело честно и самоотверженно, и сам был отличным врачом. Он не ощущал себя ущемлённым и обиженным, считая, что в российском государстве должны править русские. Не отказывался от своего еврейства и Давид, но по требованию редакторов и издателей вынужден был взять себе псевдоним, образовав его от имени отца.

В своих мемуарах «Памятные записки» Самойлов опишет этапы растворения евреев в русской нации. Вначале они жили в черте оседлости, погружённые в быт и деторождение, и духовной опорой их была вера в Б-га и чадолюбие. Никакого значительного вклада в мировую культуру они не внесли. Появление «еврейского элемента» в русской нации мемуарист связывает с кантонистами, которым после военной службы разрешили селиться в российских городах, и с выкрестами, получившими гражданские права (Левитан, Рубинштейны, Антокольский, позже Пастернак и Мандельштам). Вторая волна русского еврейства — это интеллигенция, партийные функционеры и красные командиры в период революции. Для первых во главе угла стояло

понятие об обязанностях перед культурой, для вторых и третьих — требование прав и необходимость разрушения старого мира и социальных преобразований. А их дети и внуки испытывают чувство исторической вины и готовы к ассимиляции, вплоть до принятия православия. И Самойлов полагает, что им уже не вернуться в синагогу, но и в церковь спешить не следует. Сам же он не следовал никакой религии, и его редкие упоминания о Боге скорее всего традиционные формулы («Господь меня помилуй, / Господь меня прости»). Возможно, ему, как и его отцу, «терпимость христианства была ближе сурового Б-га иудеев», тем не менее он был против поспешного крещения как признака неуверенности в себе и недостатка собственного достоинства.

По убеждению Д. Самойлова, после Второй мировой войны русские евреи перестали быть нацией, утратив свою территорию, свой язык и культуру, и стали органичным элементом русской нации и «ветвью русской интеллигенции в одном из наиболее бескорыстных её вариантов, ибо в том, чтобы быть русским евреем корысти нет». Кстати, и в существование русского сионизма он тоже не верил. Дожив до начала Большой Алии (умер в 1990 г.), он не поверил и в исход евреев из России, думая, что еврейская интеллигенция не уедет в Израиль. Ведь и он сам принадлежал к ней, считал себя частью русской нации и гордился званием русского поэта: «Мне выпало счастье быть русским поэтом». И всё-таки в этом счастье была горчинка: «Ушёл от иудеев, но не стал / За то милее россиянам, / По-иудейски трезвым быть устал / И по-российски пьяным» (из письма к Л. Чуковской в 1981 г.) и «Если меня, русского поэта и русского человека, погонят в газовую камеру, я буду повторять: «Шма исроэль <…> — единственное, что я запомнил из своего еврейства» (в дневнике за два года до смерти).

А присутствует ли еврейская тема в самойловской поэзии? По утверждению А. Солженицына в его статье о поэте, она полностью отсутствует. Однако это не так. Первая попытка затронуть эту тему была сделана начинающим стихотворцем в конце 40-х годов в поэме «Соломончик Портной», которая оказалась неудачной. В дальнейшем несколько произведений, посвящённых еврейству, не включались автором в его сборники, в том числе в последний прижизненный двухтомник (1989). В одном из них речь шла о девочке, чудом спасшейся во время расстрела евреев фашистами («Девочка»), в другом — об антисемитах-хулиганах в писательской среде («Канделябры»), в третьем — о судьбе еврейского народа.

Еврейское неистребимо семя,

И как его жестоко ни полоть,
Мы семь столетий имя, а не племя,
Страданье, воплотившееся в плоть.

Но всё же в словосочетании «русский еврей» Самойлов ставил ударение на первом слове. И даже перенял или воспринял некоторые черты русского национального характёра и поведения — пристрастие к застолью и выпивке («радуюсь и пью», в вине таится вдохновенье, «допиться до стихов»), гостеприимство и общительность, широту души и преданность в дружбе. Друзья называли Давида домашним, детским именем Дезик и знали, что на него всегда можно положиться и рассчитывать на его поддержку и помощь.

Да, мне повезло в этом мире —
Прийти и обняться с людьми
И быть тамадою на пире
Ума, благородства, любви.

Нравственное назначение поэзии Самойлов видел в том, чтобы писать не о смерти, а о жизни во всё её многообразии: «Я в этой жизни милой изведал все пути», бывал наивен и доверчив, весел и ироничен, не избежал «суеты унылой» и лжи и старался «не падать навзничь перед бедой». В целом светлое самойловское мироощущение («я радостный гордец») не исключало, конечно, драматизма в его восприятии мира. Не случайно во второй части его жизненного кредо звучит горькая нота: «Мне выпало горе родиться в двадцатом, / В проклятом году и в столетье проклятом». Он мог сказать о себе не без пафоса — «Мне выпала честь прикасаться к победам», а мог и посмеиваться над собой: «А это я на полустанке / В своей замурзанной ушанке, / Где звёздочка не уставная, / А вырезанная из банки». Или мог с восторгом отзываться о памяти, «пернатой» и мощной, которая «возвращает образы и множит», но мог признаться, что она таится на дне души «глухо, немо, слепо», как в гробу: «А если вырвется из склепа, / Я предпочёл бы не существовать, / Не быть…». Такое мировосприятие, наверное, можно определить как трагический оптимизм.

В сюжете жизни Самойлова фигурировало детство с частыми болезнями, в коммунальной квартире, бывшей «ареной трагедий», почвой для низменных страстей, извращений и преступлений; юношеские душевные метания и долгие поиски своего призвания — «звание поэта было для меня слишком высоким», «я внутренне

робел, боялся ринуться в поэзию». Войну студент Давид начал на рытье окопов под Вязьмой, потом был рядовым в стрелковом батальоне под Ленинградом и ранен в руку в первом же бою, а после госпиталя оказался в запасном полку, но стремился на передовую и попал в разведроту, воевал в Белоруссии, Украине, Польше и Германии. Послевоенные годы описаны в «Памятных записках» скупо, отмечается, что «время было опасное, когда больше трёх собираться не рекомендовалось», но они собирались и обсуждали философские, исторические, литературные темы. Правда, творческих перспектив не было, печататься почти не удавалось и, чтобы заработать на жизнь, приходилось заниматься переводами. Поэтическое созревание происходило медленно («О как я поздно понял, зачем я существую», «И где-то возле сорока вдруг прорывается строка»), и вхождение в литературу оказалось поздним — первый сборник «Ближние страны» вышёл лишь в 1958 г., во время хрущёвской оттепели. А визитной карточкой 40-летнего поэта стало стихотворение «Сороковые» с его афористической формулой «сороковые, роковые»:

Сороковые, роковые,
Свинцовые, пороховые…
Война гуляет по России,
А мы такие молодые!

Д. Самойлов не был диссидентом, не участвовал ни в антисоветских, ни просоветских акциях, не подписывал коллективных писем и не сочинял общественно-политических стихов. Но в мемуарной прозе он оставил воспоминания о сталинском режиме и о хрущёвском периоде, высказав своё отношение и к Сталину, и к Хрущёву. Любопытны его суждения об отделении Украины от России: «Целесообразно ли разделять две нации одной культурной традиции, близкие по языку и понятиям?» Нет, «разделение России и Украины — страшное несчастье для обеих сторон». И задолго до нынешних печальных событий мемуарист предвидел угрозу взрыва и «кровавую междоусобицу».

Не будучи гражданским поэтом, как его «друг и соперник» Борис Слуцкий, Самойлов тем не менее всегда ощущал отсутствие свободы, и изредка ощущение как будто заключенного в тюрьме проникало и в его стихи: «Познать свой век не в силах мы. / Мы в нём, как жители тюрьмы, / Заброшены и одиноки, / Печально отбываем сроки».

В последние 15 лет жизни Давид Самуилович, покинув шумную Москву, поселился с семьёй в эстонском городке Пярну

на берегу Финского залива: «Я выбрал залив, тревоги и беды от нас отдалив». Однако избавиться от бед не удавалось: он катастрофически терял зрение, безуспешно боролся с алкоголизмом, воспринимал старость как «вселенское горе», всё чаще задумывался о смерти — «Всё это будет без меня», «Мы не останемся нигде / И канем в глубь веков». И вспоминал краткие мгновения счастья, «минутное блаженство», и «долгие заботы», «этой жизни милый гнёт». Если А. Кушнер произнёс фразу, ставшую афоризмом, «Времена не выбирают, / В них живут и умирают», то Самойлов сформулировал мысль о выборе иначе: «Год рождения не выбирают, / Легче выбрать свой последний час», и самому поставить точку, дописав последнюю строку. И действительно он как будто сам выбрал свой последний час — внезапную, мгновенную смерть на вечере памяти Б. Пастернака в Таллине 23 февраля 1990 г.

А в этой милой жизни так много было многообразного и интересного, отразившегося в самойловской поэзии: красота природы и радость общения с людьми, книги и открытия новых краёв, путешествия в историческое, далёкое и своё собственное, недальнее прошлое. Пожалуй, самый излюбленный его жанр — пейзажная лирика, «с природой дивный диалог». Тут и географические пейзажи (ленинградский, прибалтийский, украинский, польский, венгерский), и природа в разные времена года («Красная осень», «Перед снегом», «Апрельский лес», «Зима настала», «Кончался август»). Тут и описания рассветов и закатов, деревьев и цветов, птиц и бабочек, туч и облаков, туманов и дождей. Эти пейзажные зарисовки обычно окрашены лирическим переживанием или философским раздумьем: «Когда кругом цветут сады, / Душа, забывшись, отдыхает / От суесловья и вражды / И свежесть яблони вдыхает» или «Но в мире ты не одинок, / Покуда чуешь ты / Движенье моря и земли, / Тумана и звёзды». Недаром поэт уверял, что ему «чуждо праздное любование красотой», так как природа не музей и «её не рассматривать надо, а проживать».

Особенно часты у Самойлова зимние картины. С одной из них у меня приключилась забавная история. Когда я прочла стихотворение «Мороз», меня удивило несоответствие грамматики и смысла в двух предложениях: «Повторов нет! Неповторимы / Ни мы, ни ты, ни я, ни он» и «Неповторимы эти зимы / И этот лёгкий ковкий звон». Почему первое «неповторимо» соединено с отрицанием «ни…ни…», а второе — с утверждением «эти…этот…»? Выходит, что сначала неповторимость отрицается, а затем утверждается, но это абсурдно, ибо автор как раз настаивает на непохожести и людей, и природы. Очевидно, в

текст вкралась грамматическая ошибка: в первом случае следует писать «не повторимо» раздельно, а во втором — слитно. Об этой «мелочишке» я написала заметку в журнал «Русская речь», и на неё откликнулся сам поэт и в своём письме в редакцию взял «грех» на себя: «Видно, сам я не вдумался в соотношение «не» и «ни» в моих строчках» и выразил недоумение по поводу того, что ошибку пропустили и редакторы, и корректоры. А в конце письма заметил: «Несомненно, нужно тщательно следить за всеми тонкостями языка. Ведь поэзия вся в языке» — и похвалил меня: «Себе могу пожелать побольше таких внимательных читателей, как Л.Л. Бельская». Что и говорить, мне был приятна эта похвала Давида Самуиловича.

Описывая зимние пейзажи, поэт, возможно, припоминал признания в любви к русской зиме Пушкина и его Татьяны с её «русскою душою». Заметим, что Самойлов причислял себя к «поздней пушкинской плеяде» и пушкинская тема занимает большое место в его творчестве. Стихотворец XX в. стремился понять гения XIX-го, проникнуть в его мысли и чувства, реконструировать отдельные эпизоды его биографии («Михайловское», «Болдинская осень», «Святогорский монастырь», «Он заплатил за нелюбовь Натальи…»). О стихотворении «Пестель, поэт и Анна» с одобрением отозвалась А. Ахматова («Здесь много сказано. Вам это дано»), и Давид Самойлов гордился этим отзывом.

В самойловской пушкиниане поражает своей фантастической фабулой «Свободный стих», в котором с юмором рассказано, какую повесть о Пушкине напишет писатель в третьем тысячелетии — с «небольшими сдвигами во времени — лет на сто или на двести»: «В его повести / Пушкин / Поедет во дворец / В серебристом автомобиле / С крепостным шофёром Савельичем». Во дворце его примет Пётр, за креслом будет стоять Ганнибал, «негатив постаревшего Пушкина». Царь похвалит начало поэмы «Медный всадник» и пожурит поэта за плохое поведение. А на обратном пути он встретит дежурного офицера Дантеса.

Чувствуя себя наследником пушкинских традиций, Самойлов обращается к его жанрам, мотивам и образам, переделывая их на свой лад, обыгрывая его цитаты («Читатель ждёт уж рифмы «розы»? / Ну что ж, лови её, лови!»). Дважды использованы им антитезы «волна и камень», «стихи и проза» (в противопоставлении Онегина и Ленского). В одном случае это сравнение российского гражданского стиха и бунтарской русской прозы («Стихи и проза»), во втором — камень — это память о прошедших временах и годах, а волна — течение жизни, новые волнения и печали («Камень — мёртвым почёт. / А благая

прохлада / Пусть течёт и течёт», «До свидания, камень! / И да будет волна!» — «Возвращенье от Анны…»).

Иначе выглядит у Самойлова и жанр дружеского послания, столь популярный в пушкинскую эпоху. Это не столько обращения к друзьям и современникам, сколько их портреты: «Он смотрит умно и степенно», «всё это скрыто от близких и редко открыто стихам» (о Заболоцком), «Убереглись от искушений / И в тайне вырастили стих» (о Тарковском и М. Петровых), «Стих Слуцкого. Он жгуч, / Как бич. Как бык, могуч». В его портретной галерее есть и предшественники — Державин и Дельвиг, Тютчев и Фет, Блок и Хлебников («Он солнце брал за удила»), Пастернак и Ахматова («снегирь царскосельского сада»). И в то же время у него множество портретов безвестных людей, владеющих различными профессиями («Матадор», «Шарманщик», «Фотограф-любитель», «Ночной сторож», «Критикесса»). В своих персонажах автор ценит профессионализм, целеустремлённость, упорство. Мастер — это тот, кому всё «подвластно — огонь, металл и почва» («Мастер»); настоящая актриса — та, что играет искренне и всерьёз, без суфлёра и подтасовки («Актрисе»).

Драматична судьба ночного сторожа, бывшего музыканта, у которого «лёгкие обожжены войною», и он может играть на гобое лишь по ночам в котельной. Фотограф-любитель фотографирует себя всюду и везде — «на фоне дома и стены, забора, бора и собора», на фоне памятника Пушкина и Царь-пушки, фонтана и башни, гробницы Тамерлана. «В компании и одного — / Себя, себя. А для чего?» Казалось бы, фигура комическая. Но поэт отвечает серьёзно и грустно:

Он пишет, бедный человек,
Свою историю простую,
Без замысла, почти впустую
Он запечатлевает век.

А ведь он жил «на фоне звёзд и сам был маленькой вселенной», но чтобы понять это, был слишком прост.

Не в пример этому скромному фотографу, самого Самойлова отличал интерес к истории и историческим деятелям разных эпох — Киевская Русь и Петровская эпоха («Анна Ярославна», «Солдат и Марта»), царь Иван Грозный и Пугачёв, Меншиков и Борис Годунов (баллада «Убиение углицкое», поэмы «Сон о Ганнибале», «Сухое пламя», «Струфиан»).

Нельзя обойти вниманием ещё одну тему в поэзии Самойлова — тему любви. В отличие от большинства стихотворцев, воспевавших любовь в свои юношеские годы, он обратился к

любовной лирике только в зрелом возрасте и долгое время испытывал затруднения в самораскрытии интимных чувств. Вначале он просто обозначал их: называл зимы женскими именами («Названья зим»), в расставании слышал стенания ветра или женский вопль («Расставанье…»). Затем в памяти возникали былые увлечения и страсти, измены и разлуки: «И был вокруг туман любовный / И ночи светлые без сна, / И голос робкий и неровный, / Шептавший милых имена» («Я никогда не пребывал…»). Но вот в 1985 г. поэт создаёт цикл «Беатриче» о «суровой, требовательной и неосуществлённой любви», ссылаясь на Данте и Петрарку, Пушкина и Маяковского. Можно напомнить и о Тютчеве: «О ты, последняя любовь! / Ты и блаженство, и безнадежность». И Самойлов тоже пишет о поздней любви и просит любимую притвориться, что любит его: «Мне правду знать невыносимо, невозможно», сознавая, что ему нечем её одарить, разве что «горстью поэзии усталой» да «старости злым пустоцветом». Вместо прежних страстей в его душе — самоотверженная печаль без всякого себялюбия: «Жалость нежная пронзительней любви, / Состраданье в ней преобладает». Некогда и Пушкин просил — «но притворитесь, этот взгляд всё может выразить так чудно» и был готов на самопожертвование («Я вас любил так искренне, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим»).

Однако Самойлов не боялся подражаний: «И к чему ни прислушайся, всё перепев», хотя в этих перепевах должна быть «особая нота». Подражание — «путеводная нить», но чужие души и ум перенять нельзя. И в итоге выясняется, «на что мы похожи и гожи и что нам от Бога дано» («Стансы»). Давиду Самойлову было дано сочетание таланта и мастерства, владение ритмом и рифмой (он даже написал «Книгу о русской рифме»), метафорой и эпитетом, строфикой и лексикой. Он именовал себя «словолюбом» и стремился превратить обычные слова в поэтические. Зная себе цену, он не равнял себя с гениями, а преклонялся перед ними и учился у них. А последними великими русскими поэтами Самойлов считал Пастернака и Ахматову. И после их смерти сказал: «Вот и всё. Смежили очи гении», и теперь «стали слышны наши голоса», но «говорим мы и вяло, и темно» залежалыми словами («темно и вяло» — пушкинский иронический отзыв о стихах Ленского). Самойловский приговор самому себе слишком строг и несправедлив и опровергнут всем его творчеством.

Кто устоял в сей жизни трудной,
Тому трубы не страшен судной

Звук безнадёжный и нагой.
Вся наша жизнь — самосожженье,
Но сладко медленное тленье
И страшен жертвенный огонь.

Поэту довелось пережить и испытать в трудной жизни и то и другое — и «медленное тленье», и «жертвенный огонь». И, перечитывая стихи Давида Самойлова сегодня, в год его двойного юбилея — 95-летия со дня рождения и 25-летия со дня смерти, — мы понимаем, что он оставил после себя не «может, слово, может, полслова» (как ему казалось), а «полглоточка элексира, который — душа».

2015

Библейские и израильские мотивы в поэзии Инны Лиснянской

Вселенная в миниатюре
И есть Святая земля.
Мгновенье неотделимо
Здесь от толщи времён.

Более 65 лет жизни поэтессы Инны Лиснянской (24 июня 1928 г.) отдано литературной деятельности: первые стихи были опубликованы в 1948 г.

В этой долгой и нелёгкой жизни было много трудностей, горестей и бед: в детстве (Инна родилась и выросла в Баку) она болела тяжёлой формой туберкулёза; в юности работала санитаркой в госпитале, отказалась от поступления в Литинститут и после рождения дочери один год училась в Бакинском университете, но так и не получила высшего образования; участвовала в полуподпольном альманахе «Метрополь», вышла из Союза писателей и её перестали печатать, она лишилась заработков и очень нуждалась; проводила дочь в Израиль, потеряла мужа, писателя и переводчика Семёна Липкина, и мучительно переживала эту потерю и своё одиночество. В молодости ей пришлось пережить доносы стукачей и допросы с пытками в КГБ, пребывание в психушке. Да, немало было причин для горя, но она не стала пессимисткой и не считала свою судьбу ужасной — не выслали, не посадили, не убили: «Ушлют — не уйдём, убьют — не умрём!»

Рукой слезу останови.
Не бойся горестного знанья —
Проходит время для любви,
Приходит для воспоминанья.

И стала Инна Лиснянская большим поэтом, заслуги которого признаны в России (Государственная премия, премия Солженицына), и обратилась к прозе, мемуарам, эссе. Вот некоторые из её стихотворных и прозаических книг: «Не только — любовь», «Из первых уст», «Виноградный свет», «Дожди и зеркала», «Без тебя», «Одинокий дар», «Хвастунья», «Шкатулка с тройным дном». В молодости она писала о своих влюблённостях и разочарованиях, о поисках себя и своего места в мире.

Я живу в слезах и смехе,
Беззащитна и горда.
У меня проси утехи,
Утешенья — никогда!

В зрелости на смену юношеским метаниям приходит «горестное знанье» и жажда веры и духовного просветления.

Свобода — не бунт одиночек завзятых,
А дар в одиночестве жить,
Себя не жалеть, не искать виноватых
И будущим не дорожить.

В старости наряду с сожалением об уходящем времени осознаётся не только связь со своим прошлым, но и историческая преемственность каждого поколения.

Во времени — то медленны, то быстры,
Мы разумением наделены.
И трезво грезим мы,
Поскольку наши мысли — это искры
Неопалимой Купины.

У поздней Лиснянской есть любопытное стихотворение, в котором даётся характеристика всем периодам человеческой жизни.

В детстве мечтаем о реках молочных
И берегах кисельных,
В юности — о парусах полуночных
И берегах беспредельных,
В молодости — о пространствах заочных,
О берегах сопредельных,
В зрелости думаем о водосточных
Трубах, квартирах отдельных.
В старости думаем, пусть о непрочных,
Но берегах скудельных.

(1999)

Нечто подобное испытывает каждый из нас на своём жизненном пути: детские сказки, романтические мечты, искания

родственной души, практические заботы, мысли о смерти.

И. Лиснянскую на всех этапах её творческого пути всегда интересовала история человечества и, в частности, древние легенды и мифы, отразившиеся в Библии, начиная с появления на Земле первых людей. Так, по-своему рассказав о зарождении любви между Адамом и Евой и об искушении Змея, поэтесса делает неожиданный вывод: «От Адама был Авель. От Змея, возможно, что — Каин, / И возможно, от змиева когтя пошла на земле вся недоля» («Первое электричество»). Руфь, молодая вдова, идёт за свекровью на чужбину — «Следует долг за любовью…» («Руфь»). А Магдалина поёт: «Я тому сестра, / Кто премного грешен» («Магдалина пела»).

Чаще всего в поэзии Лиснянской библейские мифы осовременива́ются и включаются в сегодняшнюю действительность. И в наши дни мать убаюкивает ребёнка печальной колыбельной песней:

Спи, мой ангел, спи, мой Авель.
Ты с начальных дней прообраз
Убиенных без вины —
Тех, которых ты возглавил.
Слышу я твой кроткий голос
Из-под глубины.

(«Колыбельная»)

Память «ведёт раскопки» и наблюдает за исходом евреев из Египта и за казнью-распятием Христа или за тем, как столетняя Сара кормит грудью сына гулящей соседки («Одномоментальность»). Лирическая героиня сравнивает себя с Суламифью, признаваясь в любви к старому царю Соломону («У Яффских ворот»).

Встретив новое тысячелетие, Инна Львовна гостит в Израиле у дочери, Елены Макаровой («весь свет моей души живёт в Ерусалиме»), и работает над книгой «Иерусалимская тетрадь»: «Всю жизнь читала Библию, и вот / я очутилась на Земле Святой…». Что же увидела она здесь? «Знакомые горы, пустыни и воды», «где и сегодня Купина горит / неопалимым солнечным огнём»; где с пальмы гроздьями свисают финики; где шатры бедуинов похожи на паруса в пустынном море; где верблюды накапливают в горбу жир, как поэт в себе слова; где алеют горные склоны анемонами — «камней библейских пламенная кровь».

Конечно, поэтессу прежде всего привлекает восточная экзотика. В Эйлате, на Красном море она разглядывает на

цветущем дне кораллового рифа «красу небывалую» — «и в обе руки жизнь полосатою рыбкой плывёт». В окрестностях Иерусалима любуется «розоватым облаком миндаля» и цветами всех мастей — «а под ними библейских эпох беспокойные недра». На улицах и в кафе прислушивается к ивритской речи: «Что могу разгадать в её крупно-картавом помоле?» В Хайфе посещает бахайский храм и сады.

Если снизу смотреть — сад бахайский взлетает в небо,
Если сверху смотреть — сад от храма втекает в море.
До чего же красив многоярусный город портовый.
Этот город возрос на зелёном подножье Кармеля.

И вспоминаются давно минувшие времена, когда прятался в пещерах царь Давид, а его искали Сауловы слуги («В Хайфе»). А у Мёртвого моря можно вообразить, «Как вёл неоседлый народ Моисей / К вечно преследуемой судьбе». Но тут же автор одёргивает себя:

Ах, стихотворка, язык придержи,
Свежего бедствия здесь не накличь!

Однако «свежие бедствия» всё время напоминают о себе, и «мирные ремёсла в пяти шагах от ремесла войны», и только кажется, «как будто нет и не было здесь войн», но — увы! — тишина обманчива.

Израиль. Февраль. Теплынь.
Жёлтая роза пустынь,
Алая роза полей,
Синяя роза морей.
А что до розы ветров,
То символ её не нов.
Как дней навязчивый хор:
Израиль. Теплынь. Террор.

(2004)

А в Стене плача — «Что ни камень в этой стене, / То — слеза Господня!»

До «Иерусалимской тетради» Лиснянской была написана ещё одна книга, связанная с библейской темой, — с необычным

названием «В пригороде Содома» (2001), и в ней одноименный цикл из 14 стихотворений, в основу которого положен общеизвестный миф о городе Содоме, наказанном Богом за неправедность его жителей: «И пролил Господь на Содом и Гоморру дождём серу и огонь с неба и ниспроверг города сии, и всю окрестность сию, и всех жителей городов сих, и произрастания земли» (Бытие, 19). А чтобы проверить, насколько их обитатели погрязли в грехах, послал Бог в Содом двух ангелов под видом странников, и только Лот, племянник Авраама, приютил и обогрел их в своём доме и не дал разъярённой толпе растерзать их. В благодарность за это ангелы вывели Лота и его семью из города, предупредив, что нельзя оглядываться назад, но жена Лота ослушалась и была превращена в соляной столп.

В цикле «В пригороде Содома» события далёкой древности чередуются и переплетаются с современностью. Вначале мы знакомимся с автором, проживающим в дачном посёлке в Подмосковье — «уголок в лесу и письменный стол», вокруг берёзы и осины, пение птиц («Птичья почта»). Тут же намечены главные мотивы цикла: время и вечность, память — житейская и историческая («памяти опыт, как всякий опыт, печален»), природа и человек. В отличие от Тютчева, у которого «природа знать не знает о былом», у Лиснянской деревья и вправду не могут сдать экзамен по истории, но камни помнят всё: «По-настоящему прошлому верен камень — / В память свою, как человек, влюблён».

Во втором стихотворении «При содомских воротах» мы погружаемся в «века загадочно былые», и героиня-виноградная лоза, росшая у ворот, приглашает путников зайти в город. Она не сгорела в «Божью грозу» и дожила до наших дней, хотя и тоскует о погибшей родне. Но оказывается, и Содом не исчез, а продолжает существовать — «А Содом стоит на месте, хоть оброс железным мхом…».

И в дальнейшем, на всём протяжении цикла, мы то переносимся в прошлое (как «навязчивый сон», «безумный», «содомский», «последний», «ужасы снятся»), то возвращаемся в настоящее — «Я воспеваю только наглядный день». В древнем Содоме полыхает земля и море, «стелется дым от пожара», слышатся людские вопли и стоны, и является серафим «с обгорелой ключицей» и «пальцем увечным» (ср. с пушкинским «шестикрылым серафимом» и его «перстами, лёгкими, как сон»).

А современный Содом «горит без пламени», и в нём сосуществуют имущие и убогие, певец притворяется калекой, и, «порывая с ремеслом, нищенство становится искусством». И автор чувствует себя «сторонним зрителем» в «театре одного актёра» —

одного народа. И, задумываясь об исторических бедствиях («разрушена Троя», «взорвана Хиросима»), задаёт вопрос: А так ли был греховен старый Содом по сравнению с новым? — «Разве лучше содомских грядущие горожане?» И со своими сомнениями обращается к Всевышнему:

— Боже, почто обратил ты в уголь
Город, которым не правили воры
Или убийцы?

В то время как в нынешние времена

Падшие ангелы в новом Содоме
Если не воры и не убийцы, —
Сущие агнцы.

Но сама поэтесса не хочет быть покорной овечкой, готовой на заклание, она отстаивает право быть сама собой, выбирать, где и как ей жить и творить. Для неё мифы и легенды важнее фактов, и в своём творчестве можно «перевирать» очередность событий, «забегать» вперёд на тысячелетия и «перемежать» Ветхий и Новый Заветы. И потому Иона, «проведший в чреве кита трое суток» увидел «вещий сон» о трёх сутках Христа и «Воскресенье предрёк».

По мнению И. Лиснянской, Правда имеет столько же обличий, сколько есть добродетелей и пороков. Так и Поэт может выступать в разных образах: то от имени глашатая, приглашающего содомский люд на карнавал, чтобы веселиться пусть и в предчувствии будущих бед — это «пир во время чумы» («Карнавал»); то в роли служанки в доме Лота, которая спаслась благодаря доброму хозяину, но в отличие от своей хозяйки ни разу не оглянулась и винит себя за это («Дым»); то называет себя кукловодом — он дергает за нити послушных кукол (строки) и просит прощения у людей за то, что ему легче живётся, чем им («Кукловод»).

И в снах, и наяву поэтесса чувствует себя грешнее Лотовой жены, превращённой в соляной столп за ослушание, и сомневается в справедливости этой кары.

Получается, — взгляд назад может стать виной,
А одна слеза может стелою стать из соли. <…>
Неужели на семьдесят градусов поворот
Головы неповинной — великое ослушанье?

В конце цикла, прощаясь и со старым, и с новым Содомом, автор отказывается остаться на той земле, на которой «впервые зарделось Слово» и был первый исход евреев, ибо ей не хочется жить там, где «пощадили только Лота» и где «позже мирру с тёрном повенчали» («Вдали от Содома»). И она возвращается в «пригород Содома», т.е. в Подмосковье, хотя здесь «пламенем ползущим пахнет почва». Так смыкается далёкое вчера и сегодняшний день, сиюминутное и вневременное.

Нет ничего свежее древних развалин,
Нет ничего древнее свежих руин.

Как сказал литературовед Ефим Эткинд, перефразируя знаменитое изречение Пастернака о поэте («Вечности заложник, у времени в плену»): Инна Лиснянская «у времени и вечности в плену». А по её словам — «Я с собой в разговоре три тысячи с лишним лет».

2013

«Будь всякий при своём»

«Стихи мои! Свидетели живые…» Русские поэты о своём творчестве

Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

А.С. Пушкин

Творчество — это и дар, и призвание, и труд. Это вдохновение и сомнения, взлеты и падения, вера в себя и неверие. Весь этот спектр переживаний свойственен любому творцу. А поэты выражают радости и муки творчества в словах и стихах, и сами судят и оценивают свои творения по Пушкину — «Ты сам свой высший суд».

Первые высказывания по поводу сочинительства стихов появились в русской поэзии в XVIII в. Обычно это были обращения к Музе, рассуждения о том, как надо сочинять, о хороших и «худых» стихо- и рифмотворцах, отзывы о произведениях современников и реже о собственных. Так, Сумароков утверждал, что воспевать любовь может только влюбленный; советовал «витийствовать осторожно» и «не бренчать пустыми словами»; жаловался, что прежде музы ему «стихи в уста влагали», а теперь стали являться «фурии», заставляя писать не о любви, а о зле и злодеях («Две эпистолы», «Жалоба», «О худых рифмотворцах»).

Если Ломоносов в «Разговоре с Анакреоном» выбирал жанр героической оды («Героев славой вечной / Я больше восхищен»), то Херасков готов был отказаться и от «гремящей лиры», и от сатиры, обличающей пороки, и молил, чтобы музы дали ему «дар, подобный Анакреону», и чтобы его простая песнь звучала «эхом свирели» («К сатирической музе», «К своей лире»).

Из поэтов этого столетия чаще других делился мыслями о своем поэтическом труде Державин, обозначая его как «лиру» и «песнь»: «Моя скудельна лира», «звонкоприятная лира», «строя лиру, языком сердца говорил», «свалилась лира с слабых рук»; «я праведну здесь песнь воспел», «я песнь ему пою простую». Общеизвестна державинская переделка «Памятника» Горация, в которой перечислены авторские заслуги, в том числе

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

Поэт считал эти заслуги «справедливыми» и гордился ими. И в то же время, в отличие от Ломоносова, верившего, что он воздвиг себе «знак бессмертия», Державин лишь просил лиру «воспеть» бессмертие. А в своём предсмертном стихотворении «Река времён в своём стремленье…» (1816) пришел к неутешительному выводу: «А если что и остается / Чрез звуки лиры и трубы, / То вечности жерлом пожрётся / И общей не уйдёт судьбы».

Но некоторые стихотворцы того времени осмеливались шутить о вечности и посмеиваться над своими притязаниями («Стараюсь вечность я достать себе стихами», и «мышлю быть писателем великим» — М. Чулков) и над своими сочинениями: «Постой, о муза: ты уж сшиблася с пути / И бредни таковы скорее прекрати…» (В. Майков); «А стихи писать — дело праздности» (Н. Львов); «Страшусь пиитов я суда; / И в песнях скоро утомляюсь, / И тщетного бегу труда» (И. Богданович).

Сентименталисты и ранние романтики ратовали за чистоту слога и выражение нежных чувств и грустных, и радостных («Чтоб слогом чистым, сердцу внятным, / Оттенки вам изображать / Страстей счастливых и несчастных» — Карамзин); определяли поэзию как «чудный дар» и «прелесть тихую, души очарованье» (Жуковский). «Веселий и любви летописцем» именовал себя Батюшков, признавая, что не может жить без стихов, похожих на женщин, которых обожают даже когда они не любят нас («Послание к стихам моим», 1805). Он сознавал, что его стихам «недостаёт искусства», но они есть «история моих страстей, ума и сердца заблуждений» («К друзьям»), и главное в них — мечты: «Мечтание — душа поэтов и стихов» («Мечта», 1817).

Основным пафосом творчества поэтов-декабристов были свободолюбивые мотивы: «высоких дум кипящая отвага» (К. Рылеев), «свободные, смелые думы» и «отважный ум» (В. Кюхельбеккер); «Любовь ли петь, где брызжет кровь?» (В. Раевский); «И песнь, не знаемую в мире, / Я вылью в огненных словах» (А. Одоевский). Для них неприемлема была карамзинская формула: «Что есть поэт? искусный лжец».

В поэзии пушкинской эпохи большое распространение получил жанр дружеского послания, а в нём взаимные восхваления друг друга: «Язвительный поэт, остряк

замысловатый» (А. Пушкин «Вяземскому») и «Удел его — блеск славы, вечно льстивый» (Вяземский о Пушкине); свиток «стихов красноречивых, и пылких, и счастливых» (П. Вяземский «К Батюшкову») и «льстец моей ленивой музы!» (К. Батюшков «Вяземскому»); «Младой певец, дорогою прекрасной / Тебе идти к парнасским высотам» (А. Дельвиг «Языкову») и «вдохновенный твой привет», «свободомыслящая лира» (Языков о Дельвиге); «сей ветреник блестящий, всё под пером своим животворящий» (Баратынский о Пушкине) и «сочетал с глубоким чувством вкус столь верный, и точный ум, и слог примерный» (Пушкин о Баратынском). При всей искренности этих похвал они звучали почти как в басне Крылова «Кукушка и Петух» (1834): «За что же, не боясь греха, / Кукушка хвалит Петуха? / За то, что хвалит он Кукушку» (имелись в виду Греч и Булгарин).

Зато о своём творчестве стихотворцы пушкинского круга отзывались весьма критически, а порой иронически и шутливо. Например, Дельвиг объявлял, что «поёт для избранных друзей», «не ищет славы» и у него «бедный к песням дар» («Бедный Дельвиг», 1817). Большей взвешенностью и рассудительностью отличался взгляд на собственные сочинения Баратынского, который прослеживал их эволюцию от «небрежных куплетов» о дружбе, любви и наслаждениях — к «холодным стихам», проникнутым «души холодною тоской», когда утихают порывы страстей и мятежные мечты.

Я правды красоту даю стихам моим,
Желаю доказать людских сует ничтожность
И хладной мудрости высокую возможность,
Что мыслю, то пишу.

(«Богдановичу», 1824)

Баратынский был всегда самокритичен по отношению к своему дарованию: «Мой дар убог, и голос мой негромок», «А я, владеющий убогим дарованием», «Не ослеплён я музою моею, / Красавицей её не назовут». Но одновременно он осознавал её достоинства и качества — «лица необщее выраженье» и «её речей спокойную красоту», пытался узреть «огромный очерк мира» и «законы вечной красоты» и надеялся обрести «читателя в потомстве».

Интересно, что именно Баратынский оспорил пушкинское суждение о высшем суде художника над самим собой.

Меж нас не ведает поэт,

Высок полёт его иль нет,
Велика ль творческая дума?
Сам судия и подсудимый,
Скажи: твой беспокойный жар —

Смешной недуг иль высший дар?
Реши вопрос неразрешимый

(«Рифма», 1840)

В сущности, Пушкин и Баратынский задают разные вопросы. Первый — об удовлетворении художника своим трудом, второй — об его уверенности в своем таланте. И по-разному отвечают: в одном случае вопрос может разрешить сам творец, в другом — сомнения не разрешимы, так как поэт совмещает в себе и судью, и подсудимого.

Стремился к объективности в оценке своих произведений и Вяземский. В молодости он замечал в них «нескромность» и «болтливость», «язык сухого поученья» и «бесплодный стихотворства жар»: «Я, строгой истиной вооружая стих, / Был чужд волшебства муз и вымыслов счастливых…» (1816). Через 10 лет поэт даст другое определение своим стихам: «И многие мои стихи — / Как быть — дорожные грехи / Праздношатающейся музы» (1828). Таких оригинальных «стихотворческих» эпитетов немало в его поэзии — «запуганная муза», «мой раздутый стих», «стихоподатливая коляска», «стих сиротливый», «рифмоносная рука». Как и Пушкин, он полагал, что необходимо быть судьей самого себя: «В бессмыслице ж своей тогда уверен будешь, / Когда прочтёшь себя с начала до конца».

В старости (а Вяземский пережил всех своих собратьев по перу) в «Литературной исповеди» (1854) автор уверял, что славы он, возможно, и не заслужил, но в самом поэтическом труде находит «источник наслаждений» и думает, что выдержал суд своих друзей — Жуковского, Батюшкова, Пушкина.

В литературе я был вольным казаком,
Талант, ленивый раб, не приращал трудом,
Писал, когда писать душе была потреба,
Не силясь звёзд хватать ни с полу и ни с неба,
И не давал себя расколам в кабалу,
И сам не корчил я вождя в своём углу…

Право, эта самохарактеристика Вяземского ничуть не

устарела и по сей день и может служить примером и для сегодняшних литераторов.

Но никто из русских поэтов не посвятил столько произведений теме художника-творца и творчества, как Пушкин, начиная с первого опубликованного стихотворения «К другу-стихотворцу» (1814) и кончая незаконченным отрывком «Из Пиндемонти» (1836). Юный лицеист, «избрав лиру», задумывается о судьбе писателя, которого ждут не богатство и слава, а «ряд горестей», и об истинном таланте — «не тот поэт, кто рифмы плесть умеет». Сам он не хочет «петь пустого» и ищет «свой склад»: «Бреду своим путём. Будь всякий при своём», — отвечает он, выслушав советы старших товарищей (1815). При этом начинающий стихотворец жаждет славы и предпочёл бы «бессмертию моей души бессмертие моих творений», хотя и испытывает сомнения в своей одаренности («беден гений мой», «слабый дар как лёгкий скрылся дым»), а иной раз поступал так: «в минуту вдохновенья/ Небрежно стансы намарать / И жечь потом свои творенья» (1815), определяя их как «резвые», «ветреные», «нескромные».

Пушкину не было еще и 20 лет, когда он выделил два главных чувства, которые будут вдохновлять его всю жизнь — «любовь и тайная свобода» («Любовь и дружество до вас дойдут / Сквозь мрачные затворы», «Дорогою свободной иди, куда влечёт тебя свободный ум»). (Пройдёт сто лет, и пушкинская юношеская клятва отзовётся в последнем блоковском стихотворении «Пушкинскому Дому»: «Пушкин, тайную свободу / Пели мы вослед тебе».) В том же самом послании «К Р.Я. Плюсковой» (1818) юноша произнесет фразу, оказавшуюся впоследствии пророческой: «И неподкупный голос мой / Был эхо русского народа». Через много лет образ эха возникнет в одноименном стихотворении, но не в патетическом, а в элегическом ключе: «Тебе же нет отзыва. Таков и ты, поэт» («Эхо», 1831).

У Пушкина встречается масса формулировок, касающихся поэзии и стихов — «союз волшебных звуков, чувств и дум», «поэзии священный бред», «плоды моих мечтаний и гармонических затей», «изнеженные звуки лиры»; стихи — послушные, неясные, печальные, опасные; стих — молитвенный, холодный, туманный, дидактический, благоразумный; «коварные напевы», «сладкозвучные строфы», «мои летучие творенья», «лира вдохновенья». Одну из самых развернутых концепций своего творчества он дает во вступлении к «Евгению Онегину»:

Небрежный плод моих забав,
Бессонниц, лёгких вдохновений,

Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Считая свою Музу «своенравной», поэт то заявлял: «Не для житейского волненья, / Не для корысти, не для битв, / Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв» (что впоследствии стало девизом сторонников «чистого искусства»); то призывал «музу пламенной сатиры» вручить ему «ювеналов бич». Но всегда основную составляющую творчества усматривал в долгом, многолетнем и вдохновенном труде — «труд, молчаливый спутник ночи», «живой и постоянный, хоть малый труд».

В отличие от стихотворцев XVIII в., которые в своих «штудиях» объясняли, как следует писать, что лучше — ямб или хорей, чем отличается хорошая рифма от плохой, Пушкин раскрывал «стихов российских механизм» на собственном примере, показывая, какие жанры, размеры, ритмы, строфы, рифмы он употребляет и почему и как любую мысль может воплотить в стихи («Домик в Коломне», «Рифма, звучная подруга…», «Прозаик и поэт»).

Приглашая читателей в свою поэтическую лабораторию, Пушкин не раз описывал и творческий процесс. Вслед за Вяземским («К перу моему», 1816) он обращался к орудиям писательского труда — «К моей чернильнице» (1820). Но если первый был недоволен своим пером из-за нечистого слога, неточных выражений и хотел расстаться с ним, пусть ненадолго; то второй, напротив, хвалил своё перо и чернильницу за то, что они помогают ему найти

То звуков или слов
Нежданные стеченья,
То едкой шутки соль,
То правды слог суровый,
То странность рифмы новой,
Не слыханной дотоль.

Правда, иногда случалось, что муза дремлет и шепчет «несвязные слова», и «к звуку звук нейдет», и стих «вяло тянется» («Зима. Что делать нам в деревне?», 1829). Но когда душа встрепенется, «как пробудившийся орел», тогда пробуждается и поэзия.

Душа стесняется лирическим волненьем <…>
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы лёгкие навстречу им бегут,
И пальцы тянутся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

(«Осень», 1833)

В своем знаменитом «Памятнике» (1836) Пушкин поставил себе в заслугу не просто воспевание «любви и тайной свободы», как в юности, а пробуждение «чувств добрых» и милосердия и прославление свободы в «жестокий век».

Послепушкинские литературные поколения боготворили великого поэта и почитали в нем «наше — всё». Лермонтов, в котором угадывали наследника Пушкина, восхищался его «дивным гением» и «свободным, смелым даром», но не желал ему подражать, как и Байрону,«Я другой, еще неведомый избранник». И хотя в ранней лермонтовской лирике проскальзывали пушкинские нотки («звуки громкой лиры», «вдохновенный труд»), но уже с самого начала в ней появляются иные мотивы и образы. Так, в «Песне барда» (1830) разочарованный герой бросает на землю гусли и топчет их ногами. А в стихотворении «Пускай поэта обвиняют…» (1831) песнь автора «свободно мчится, как птица дикая в пустыне, как вдаль по озеру ладья». И позднее сравнительные обороты — излюбленный приём Лермонтова: «На мысли, дышащие силой, / Как жемчуг, нижутся слова», «И рифмы дружные, как волны, / Журча одна вослед другой, / Несутся вольной чередой».

По-своему юный стихотворец мечтал и о славе: «Я рождён, чтоб целый мир был зритель / Торжества иль гибели моей» (1832). Он хотел бы добиться совершенства во всем и создать «высокие» песни, чтобы их хвалили потомки, но знает, что «вечно слава жить не может» (1831). Лермонтовские отзывы о собственных стихах исполнены и трагизма, и веры в свою гениальность («повествованье горькой муки», «моя пророческая речь»). Поэт то в «горьких строках» предаёт позору людские пороки, то славит «из пламя и света рождённое слово».

А два самые известные изречения Лермонтова можно поставить эпиграфами к его поэтическому творчеству. Одно — о его стихе: «железный стих, облитый горечью и злостью». Другое — о роли поэзии в мире:

Твой стих, как Божий дух, носился над толпой;
И отзыв мыслей благородных

Звучал, как колокол на башне вечевой,
Во дни торжеств и бед народных.

(«Поэт», 1838)

Так за несколько лет поэт прошел путь от юношеских мечтаний о личном торжестве к пониманию необходимости общественного служения.

У двух лермонтовских современников, также вошедших в скорбный мартиролог рано погибших российских литераторов, — Кольцова и Полежаева не было притязаний ни на вечную славу, ни на сравнение своей поэзии с колоколом. Первый обладал «песенным даром», но посмеивался над ним («докучные строки», «звуки самодельной лиры», «грешный бред») и над собой: «Я такой поэт, что на Руси смешнее нет». Второй обнаруживал в своих стихах «след сатир и острых слов», но не слышал в них «волшебных звуков песнопенья», а себя считал «добычей гнева и стыда» и «певцом, гонимым судьбой» (ср. у Лермонтова «гонимый миром странник»). Оба они посвящали стихотворения памяти «умолкшего» Пушкина, восторженно именуя его «царем сладких песен», гением и народным поэтом, «величайшим и благородным, как широкий океан», принесшим в мир «райские» песни, «силу творчества» и «жар вдохновенья».

После Пушкина многие стихотворцы, освещённые «солнцем русской поэзии», свой «малый труд» оценивали невысоко, но соглашались с некрасовским постулатом: «Нет, ты не Пушкин. Но покуда / Не видно солнца ниоткуда, / С твоим талантом стыдно спать…» («Поэт и гражданин»). К. Павлова, к примеру, определяя свой труд как ежедневный и упорный, уподобляла его плугу, сеющему семена (ср. с пушкинским «Свободы сеятель пустынный»). При всех её пренебрежительных самооценках («стих мой бедный», «речь бледная», «смолкнувшее слово») именно ей принадлежит антитезно-оксюморонный афоризм, ставший крылатым: «Моя напасть, мое богатство, / Мое святое ремесло» (1854). Если Лермонтов говорил, что он, как Байрон, странник, «но только с русскою душой», то Павлова, будучи по рождению не русской, подчеркивала: «Стихи здесь русские пишу я / При шуме русского дождя» (1840). А Тютчев, который, несмотря на многолетнее пребывание за границей, великолепно владел русской речью, называл её самым святым, что есть у него, — муза хранит благородно «залог всего, что свято для души, родную речь». И эмигрант Н. Огарев, продолжая писать стихи по-русски, скажет о них: «Мой русский стих, живое слово, святыни сердца моего» (1864).

В русской литературе середины XIX в. наметилось два направления — «чистое искусство» и гражданское. В первом «гармонии стиха божественные тайны» — это «венец познанья, над злом и страстью торжество» (А. Майков); поэзия «на бунтующее море льёт примирительный елей» (Ф. Тютчев); «появиться рад мой стих, где кругом цветы и краски» (А. Фет); «поэт, державший стяг во имя красоты» (А.К. Толстой). Эти поэты редко высказывались о своих сочинениях, предпочитая рассуждать о закономерностях поэтической речи или используя обобщённое «мы»: «Возвышенная речь достойной хочет брони; / Богиня строгая — ей нужен пьедестал» (Майков); «Мысль изречённая есть ложь», «Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовётся» (Ф. Тютчев); «Как беден наш язык!», «Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам» (А. Фет). А вот вопрос о долговечности художественного слова они решали по-разному. Тютчев был настроен скептически, полагая, что хотя поэт «всесилен, как стихия», но не властен ни над собой, ни над временем, и «рука забвения» свершит свой «корректурный труд» (у Державина «время всё поглотит»). Фет же верил, что увядший, иссохший листок «золотом вечным горит в песнопенье».

Писатели гражданского направления проповедовали идеи служения обществу («любовь враждебным словом отрицанья» — Некрасов), обличали толпу, её пороки и заблужденья; противопоставляли «миролюбивую музу» — «карающей», «поэта незлобивого» — «озлобленному» с его грозным и пророческим стихом (Полонский); прославляли бунтарский дух и «грозящее слово» (Огарев), «утешителя гонимых» и борца за права человека, чья «песнь сильна, как божий меч, как гром небесный» (Плещеев). Вослед Рылееву с его девизом «Я не поэт, а гражданин» они провозглашали первенство общественного долга над культом красоты: «Поэтом можешь ты не быть, / но гражданином быть обязан».

Наиболее часто, настойчиво и подробно писал о своем творчестве Некрасов, повторяя и варьируя однотипные высказывания. Его Муза — «печальная спутница печальных бедняков», плачущая и скорбящая, угрюмая и несчастная, «плод жизни несчастливой», «муза мести и печали», «сестра народа и моя», «бледная, в крови, кнутом иссечённая», «под кнутом без звука умерла». Его стих — суровый, неуклюжий, унылый.

Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слёз!
Родитесь вы в минуты роковые
Душевных гроз

И бьётесь о сердца людские,
Как волны об утёс.

(1858)

В некрасовской поэзии присутствуют и недовольство собой за «неверные звуки лиры», и жалобы на равнодушие народа («не внемлет он — и не даёт ответа» — ср. с пушкинским «Эхо») и на обстоятельства: «Мне борьба мешала быть поэтом, / Песни мне мешали быть бойцом» (1876).

Печальные звуки некрасовской лиры отзывались в творчестве его соратников и современников — «скорбный стих», «души изнывшей крик» (А. Апухтин); «всю скорбь я в звуках изливал» (И. Никитин); «грустные песни мои, как осенние дни», «то рыданье души» (И. Суриков); как и некрасовские негативные оценки своих произведений — «дидактические стихи», «мой стих вычурен и скучен», «рифм плохое сочетанье» (Н. Огарев).

В своей итоговой «Элегии» (1874) Некрасов создал вариацию на тему пушкинского «Памятника» («Я памятник воздвиг себе нерукотворный») — в том же метрическом ключе (александрийский стих), но в отличие и от Державина, и от Пушкина не перечислял своих заслуг, а усомнился, что будет долго «любезен» народу: «Быть может, я умру, неведомый ему, / Но я ему служил, и сердцем я спокоен…». Другой пушкинский мотив находим у Апухтина — о внуках, которые «в добрый час» сменят предков и вспомнят о них. В апухтинском стихотворении «Два поэта» (1854) «могучий стих» талантливого деда внук почтит «холодной похвалой». Но это все же утешительнее, чем «презрительный стих» потомка, которым он оскорбит предшествующее поколение в лермонтовской «Думе».

Поэты конца XIX в. во многом повторяли темы и мотивы предшественников: одни твердили об общественном благе, другие воспевали красоту, третьи сетовали на свою судьбу — «Не до песен, поэт, не до нежных певцов! / Ныне нужно отважных и грубых бойцов» (Н. Минский); «Названье мне дано поэта-гражданина, / Я сделал всё, что мог, я больше не могу» (А. Жемчужников); «То край певцов, возвышенных, как боги, / То мир чудес, любви и красоты» (К. Фофанов); «О муза, не зови и взором не ласкай, / В чертог сияющий из мрака ночи черной» (А. Голенищев-Кутузов); «Поэзия теперь — поэзия скорбей, борьбы, и мысли, и свободы» (С. Надсон).

А Случевский, размышляя о современной поэзии, отрицал, что «наш стих утратил музыку и крепость, совсем беспомощно затих». Пусть «злые годы», бури и страданья, «все извращенья

красоты» смогли исказить и обезобразить «красивый стих», но придёт «новый властитель дум», и раздадутся новые звуки («Быть ли песне?»). Если Лермонтов печалился, что поэт утратил своё назначенье, благородство мыслей и дар пророчества, то Случевский сожалел об утрате прекрасного, но не соглашался с мнением, что поэзия стала ненужной и нелепой — дескать, её нельзя ни съесть, ни надеть на себя, и потому нечего, мол, морочить людям голову, смущать и тревожить их. Однако проходят столетия, а «Слово о полку Игореве» по-прежнему живёт и волнует нас.

Смерть песне. Пусть не существует.
Вздор рифмы и стихи.
А Ярославна всё-таки тоскует
В урочный час на каменной стене.

(«Ты не гонись за рифмой…»)

Из стихотворцев этого периода только Надсон унаследовал частые некрасовские обращения к Музе и собственным стихам. В ранних опытах он мечтал получить от нее «огненное слово», чтобы клеймить «позор и злобу», чтобы бороться с тьмой и развернуть «знамя света». Но не дано ему такого слова, и нет у него « сильного голоса» — «Я раб, а не пророк» («Слово», 1879). И юноша, сам больной чахоткой, не раз называл больным и свой стих: «И снова желчь и раздраженье / Звучат в стихе больном», «бесплоден стих мой, бледный и больной». Но далеко не все надсоновские стихи бледные и бессильные. Вспомним, например, такое его изречение — «Нет на свете мук сильнее муки слова» или такие строки:

Пусть жертвенник разбит —
Огонь ещё пылает.
Пусть арфа сломана —
Аккорд ещё звучит.

Если Некрасов определял свой стих как «суровый, неуклюжий», то Надсон — как «огрубелый», не привыкший «лелеять слух»; песни мрачные, звуки жгучие, в них «стон и вопль», горечь и «тяжкая мука»: «И горько плачу я — и диссонанс мученья / Врывается в гармонию стиха», «сладкозвучным стихом никогда не играл я от скуки». А фетовская жалоба на бедность нашего языка превращается у Надсона в резкое недовольство и

неприятие — «Холоден и жалок нищий наш язык!» Некрасовская Муза была «печальной спутницей печальных бедняков», а у Надсона она страдает вместе с ним, переносит, как и он, зависть и злобу, «слёзы горя», борьбу и лишения («Муза», 1883). Если Некрасов перед смертью прощался со своей Музой («О Муза, наша песня спета», «О Муза! Я у двери гроба»), то Надсон хоронил свою:

Умерла моя муза! Недолго она
Озаряла мои одинокие дни,
Облетели цветы, догорели огни,
Непроглядная ночь, как могила, темна.

(1885)

Через 100 лет поэт Б. Чичибабин посвятит рано умершему певцу такие проникновенные строки: «в двадцать лет своих стал самым нужным певцом у России, / вся Россия в слезах провожала в могилу его. …а что дар не дозрел — так ведь было ж всего двадцать пять» («За Надсона»).

Так закончилось XIX столетие — «золотой век» русской культуры, и на смену ему пришел XX — Серебряный.

Серебряный век

Простишь ли мне мои метели,
Мой бред, поэзию и мрак?
А может, лучше, не прощая,
Будить мои колокола,
Чтобы распутица ночная
От родины не увела?

А. Блок

XX в. принес в русскую поэзию новые художественные приёмы, обновление поэтического языка, новые воззрения на искусство. Но сначала завершителем классических традиций выступил И. Бунин, в первых стихах которого слышались никитинско-надсоновские отзвуки: поэт — «бедняк, задавленный нуждой», «измученный скорбями», умирающий от голода, а на его могиле крест цветами перевьют («Поэт», 1886). Затем в духе

«чистого искусства» лирический герой «на высоте, на снеговой вершине» вырезал сонет для избранных, не для толпы, живущей в долине («На высоте…», 1901). В зрелости Бунин придёт к мысли, что суть и смысл поэзии — «в моём наследстве», ибо «нет в мире разных душ и времени в нём нет», т.е. художник вбирает и объединяет в своём творчестве достижения пращуров и чувствует себя наследником всех эпох. Впоследствии эти же идеи, но по-своему выразит О. Мандельштам: «Я получил блаженное наследство, / Чужих певцов блуждающие сны».

Теоретиком и практиком нового литературного направления — символизма, провозгласившего основой искусства символику и ассоциативность, был В. Брюсов. В начале своего творческого пути он сформулировал три постулата — жить не настоящим, а грядущим; никому не сочувствовать, а полюбить лишь себя; поклоняться искусству, «только ему безраздумно, бесцельно» («Юному поэту», 1896) и трактовал творчество как подсознательное состояние полусна-полубреда со странными ощущениями и видениями (несозданные создания колыхаются во сне, «фиолетовые руки» «полусонно чертят звуки в звонко-звучной тишине» — «Творчество», 1895). Но сам он не всегда следовал этому кредо и то заявлял, что всем богам посвящает стих, то заверял, что «поэт всегда с людьми, когда шумит гроза, и песня с бурей вечно сестры», а себя именовал «песенником борьбы» («Кинжал», 1903 — ср. с Лермонтовым). А ещё через несколько лет посоветует стихотворцу быть «холодным свидетелем» всего происходящего в мире.

Быть может, всё в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

(«Поэту», 1907).

Однако позже поэт признавался, что «каждый трепет, каждый вздох счастливый вместить стремился в стих» («Поэт — Музе», 1911) и настаивал на том, что черпает вдохновение в «звуках жизни и природы»: «Я ветру вслух твердил стихи. <…> Просил у эхо рифм ответных» («Ученик Орфея», 1918), связывая свое творчество с природными силами и реальной жизнью. Эти брюсовские метания, перемены в эстетических вкусах и взглядах на искусство были вызваны как требованиями времени, так и внутренними противоречиями, духовными и художественными исканиями самого поэта, который даже как-то сказал, что устал

«от смены дум, желаний, вкусов, от смены истин, смены рифм в стихах» и от собственного «Я»: «Желал бы я не быть «Валерий Брюсов» (1902).

Кстати, будучи поэтом мысли, Брюсов в конце жизни пытался создать научную поэзию, о чем в XIX в. мечтал Огарев («Хочу стихи связать с наукой»), имея в виду философию, Брюсов же подумывал о точных, естественных науках («Мир электрона», «Мир N измерений», 1922, 1924).

Символисты признавали Брюсова своим идейным вождём и воспринимали у него разные аспекты его творчества.

З. Гиппиус, к примеру, декларировала таинственность творческих снов: «Я — раб моих таинственных, / Необычайных снов… / Но для речей единственных / Не знаю здешних слов» (1896). И, как Брюсов, объявляла о своей приверженности к классическому стиху, «напевным рифмам», стройным строфам, похожим на «храма белого колонны» («Белый стих», 1915).

Поэзии К. Бальмонта была свойственна импрессионистичность («только мимолётности я влагаю в стих»), одновременно ему нравились «кинжальные слова», и он сравнивал себя с кузнецом («я стих кую»). Но в отличие от Брюсова Бальмонт отказывался размышлять над стихами («Как я пишу стихи»). Рекламируя краткость («Лучший стих — где очень мало слов»), он на самом деле был автором многословным и произносил хвалебные речи в честь себя, любимого:

Я — изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты — предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.

(«Я — изысканность…», 1902)

Однако в зрелости поэт станет скромнее оценивать свои творческие достижения: «старинный крепкий стих, не мною созданный, но мною расцвеченный» («Приветствую тебя…», 1923).

Младшие символисты адресовали своему учителю Брюсову послания и восторгались его духовностью и мастерством: «твой стих победный», «твой зорок стих, как око рыси» (В. Иванов, 1903); «В строфах — рифмы, в рифмах мысли / Созидают новый свет» (А. Белый, 1904); «Твой дух таинственный… велит к твоей мечте единственной прильнуть» (А. Блок, 1912). И В. Иванов относил себя к «поэтам духа» («Мы — Вечности обеты / В лазури красоты»), свой напев называл «светозарным», а свою поэзию «моей золотой сестрой» (ср. с некрасовской «сестрой народа и

моей»). И ничего не желал менять в том, что слагал, так как «открыта в песнях жизнь моя» («Мирные ямбы», 1913).

Таинственны, туманны и абстрактны были призывы А. Белого к поэту говорить о «неслыханном полете столетий», о «безумье миров», о «смеющейся грусти веков, о пьянящих багрянцах» («Огонечки небесных свечей…», 1903) и его отзывы о своей поэтической речи: «Мои слова — жемчужный водомёт», «капризной птицы лёт, туманом занесённый» («Мои слова», 1901). И сам он сознавал, что не понят людьми, но верил, что с ним «бирюзовая Вечность».

Самый крупный поэт Серебряного века А. Блок выстроил свою жизнь и творчество как «трилогию вочеловечения», как «путь от личного к общему» — через испытания, утраты, отчаяние, проклятия — к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо мира. От первого тома к третьему изменяются и блоковские оценки собственных творений, претерпевая значительную эволюцию. В первом автор словно блуждает в потёмках и сомнениях: «Полон страха неземного, / Горю поэзии огнём», «Чего желать? Куда идти?» Есть ли у него поэтический дар? Что это — «пророческие стихи» или сумрачные и печальные песни, в которых «звук нестройный», «дум неясные штрихи» и «неведомые созвучья»?

В моих стихах ты мощи не найдёшь,
Напев их слаб и жизненно бесславен,
Ты новых мыслей в них не обретёшь.

(«Я — человек…», 1899)

К концу первого тома к юноше приходит понимание, что он «не певец весёлых песен», но вечно плакать не может (1902). И он испытывает гордость, что открывает «грани стиха» у подножья торжества Прекрасной Дамы, в образе которой, подхваченном у В. Соловьева (мистический символ Вечной Женственности), скрывались реальные черты земной женщины — невесты и жены Блока Л.Д. Менделеевой.

Если первый том — это узнавание автором самого себя и своей любви (Я и Ты), то второй — знакомство с другими людьми (вы, он, она, они): «И каждый звук был вам намёком / И несказанным — каждый стих» («Тишина цветет», 1906). В стихотворении, посвящённом 15-летней гимназистке Лизе Пиленко, он характеризует себя как сочинителя, не живущего подлинной жизнью.

Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий всё по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.

(«Когда вы стоите…», 1908)

Третий том — это выход в мир, «чтобы по бледным заревам искусства узнали жизни гибельный пожар». Личное «я» всё чаще заменяется на «мы» — «тихими словами мы громко обличали вас». Изображая современных стихотворцев («Поэты», «Друзьям», 1908), Блок задумывается, каким должен быть поэт истинный.

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

(«О, я хочу…», 1914)

И свои стихи он оценивает всё критичнее и бескомпромисснее. Если в 1908 г. он мог ещё сказать: «Грустя, и плача, и смеясь, / Звенят ручьи моих стихов», то в последующие годы, отмечая их «мятежность», поэт ассоциирует свою поэзию не только с метелями, но и с бредом и мраком и осознаёт, что пора «будить мои колокола, чтобы распутица ночная от родины не увела» (отголосок лермонтовского колокола «на башне вечевой»). И в «напевах сокровенных» Музы улавливает «роковую о гибели весть», и сама Муза уже не «чудо», а «мученье и ад» («К Музе», 1912). Высказывает Блок опасения и по поводу будущей печальной доли своих сочинений («стать достояньем доцента и критиков новых плодить»): «Молчите, проклятые книги! / Я вас не писал никогда!» (1908).

Оглядываясь на пройденный путь, А. Блок благословляет своё прошлое: «Я лучшей доли не искал. / О сердце, сколько ты любило! / О разум, сколько ты пылал!» («Благословляю всё, что было…», 1912). В этом, в сущности, итоговом стихотворении звучит странная просьба:

И ты, кого терзал я новым,
Прости меня. Нам быть вдвоём.
Всего, чего не скажешь словом,
Узнал я в облике твоём.

Чей это загадочный образ? Кто этот «ты»? К кому или чему обращается автор? Творческий гений? Русский язык? Собственный стих? Дух поэзии?

Некоторые поэты начала XX в., в отличие от Блока, избегали говорить о своих произведениях, размышляя вообще о поэзии: «Творящий дух и жизни случай / В тебе мучительно слились» (И. Анненский); «темен стих без рифм» (Ф. Сологуб); «Безумье вечное поэта… / Он в смерти жизнь хранит, / Времён не слушаясь запрета» (В. Соловьев); «Танцуют стихи, чтобы вспыхнуть попарно / В влюблённом созвучье» (М. Волошин).

Пришедшие на смену символистам акмеисты противопоставили многозначной символике и мистике — мир предметный, вещный и «прекрасную ясность»: «Где слог найду, чтоб описать прогулку, / Шабли во льду, поджаренную булку…» (М. Кузмин). Если Кузмина привлекал «дух мелочей, прелестных и воздушных», то Г. Иванов предложил иную трактовку поэтического творчества: «Поэзия — точнейшая наука: / Друг друга отражают зеркала», а М. Зенкевич назвал поэта «наркоманом» и вопрошал: «Какой наркоз ужасней наркоза рифм?»

Гумилёвская «Муза дальних странствий» путешествовала по разным континентам и эпохам («Моим рождённые словом / Гиганты пили вино…»). Будучи создателем и руководителем «Цеха поэтов», он не столько анализировал свои стихи, сколько давал советы другим стихотворцам: «Пусть будет стих твой гибок, но упруг», «Твой стих не должен ни порхать, ни биться» («Поэту»); «Поэт, лишь ты единый в силе / Постичь ужасный тот язык, / Которым сфинксы говорили…» («Естество»). Что касается собственного творчества, то Гумилёв предлагал его как «учебник жизни» и так наставлял своих читателей:

Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой, <…>
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо.

(«Мои читатели», 1921)

Гумилёв верил в великую силу Слова («Словом останавливали солнце, / Словом разрушали города») и в бессмертие словесного искусства, которое воспитывает в людях эстетические чувства: «Что делать нам с бессмертными стихами?

/ Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать». И поэт определил этот феномен как «шестое чувство» («Шестое чувство»).

О. Мандельштам тоже верил в высокое предназначение поэта и поэзии: «Все исчезает — остается / Пространство, звёзды и певец», «Он ждёт сокровенного знака, / На песнь, как на подвиг готов: / И дышит таинственность брака / В простом сочетании слов» («Как облаком сердце одето…», 1910). Для него, образно воспринимавшего все в окружающем мире, «воздух дрожит от сравнений», «земля гудит метафорой», а в песне важны имя и название — тогда она будет жить вечно. Накануне своего последнего ареста и гибели Мандельштам даст такую формулу поэзии — «Дрожжи мира дорогие: / Звуки, слёзы и труды». Так и для Пушкина рядом с вдохновением были слёзы, а поэзия не мыслилась без «звуков сладких» и постоянного труда, но Мандельштам добавил «дрожжи мира», без которых мир не может развиваться.

В отличие от Гумилёва Мандельштам не старался никого поучать, однако себе и своим творениям знал цену, считая себя «неисправимым звуколюбом», которому дан дар «летать и петь» и «слова пламенная ковкость»: «Дыханье вещее в стихах моих / Животворящего их духа» (1909); «Только стихов виноградное мясо / Мне освежило случайно язык» (1932). В трагические 30-е годы поэт составил скорее не завещание, а просьбу, столь не похожую на «Памятники» его предшественников.

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.

Если в творчестве Гумилёва и Мандельштама упоминания Музы как аллегории поэзии были единичны («Как мы смеялись в былые года / С вольною Музой моей», «От Музы мне тайн не иметь»), то для А. Ахматовой Муза не отвлеченное понятие, а живое существо, имеющее конкретные приметы (смуглая рука, белая одежда, дырявый платок). Это подруга и сестра, постоянно сопровождающая автора: заглянула в лицо, отняла кольцо; «печальная Муза моя, как слепую, водила меня» (1911); «веселой Музы нрав не узнаю» (1916); «ночью Муза слетит утешать» (1921); «милая гостья с дудочкой в руке» (1924); «в комнате опального поэта дежурят страх и Муза» (1936); она «глохла и слепла», но восставала из пепла, как Феникс (1959); «Музу засекли мою» (ср. с некрасовской «кнутом иссеченной Музой»). По существу ахматовская Муза — это её двойник, проходящий тот же жизненный и творческий путь, что и сама поэтесса.

Аналогичную эволюцию мы наблюдаем и в её отношении к

своим стихам — от «детских стихов» и «песенки о вечере разлук» (1912), от «молитвы губ моих надменных» (1913), от песни, разрывающей сердце (1917), к «тайному хору» ненаписанных стихов, которые бродят вокруг и могут задушить поэта (1945), к «стихов казнённых стае» (1956).

Не мудрено, что похоронным звоном
Звучит порой непокорённый стих.

(1958)

Ахматова нередко именует свои творения песнями и широко пользуется эпитетами: «Слагаю я весёлые стихи / О жизни тленной, тленной и прекрасной»; «звенящие» слова, «глухая жажда песнопенья», «дикие песни», «стихов моих белая стая», «песня звенела нежней», стих «задорен, нежен». По примеру многих творцов, описывающих творческий процесс (см. в пушкинской «Осени», где стихи рождает «лирическое волнение» и «мысли тянутся к перу»), и Ахматова в цикле «Тайны ремесла» показывает, как возникают какие-то «шёпоты и звоны», чудятся «жалобы и стоны», «слышно, как в лесу растёт трава».

Но вот уже послышались слова
И лёгких рифм сигнальные звоночки, —

(и у Пушкина «лёгкие рифмы»)

Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

(«Творчество»)

В этом же цикле звучит фраза, ставшая знаменитой, о «соре», из которого «растут стихи, не ведая стыда», и перечисляются одуванчик, лопух, лебеда, сердитый окрик, запах дёгтя и «таинственная плесень на стене» (неожиданный оксюморон). И все это воспринимается как насмешливый выпад против возвышенных «знаков» вдохновения у большинства стихотворцев.

Как и Мандельштам, Ахматова любила поэтические переклички, смешение «своего» и «чужого», цитаты-«цикады»: «налево беру и направо и даже без чувства вины», чтобы «выдать шутя за своё» (ср. с мандельштамовским «И снова скальд чужую

песню сложит / И, как свою, её произнесёт»). Бывает, что такие отголоски почти неузнаваемы. Так, если в строках «Наше священное ремесло / Существует тысячи лет» легко услышать ссылку на «моё святое ремесло» К. Павловой, то в листьях ивы из царскосельского парка («Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли, / Чтобы в строчках стиха серебриться, свежее стократ») мало кто усмотрит сходство с фетовским засохшим листком: «Этот листок, что иссох и свалился, / Золотом вечным горит в песнопенье». Даже образованный читатель удивится, обнаружив, что сопоставление недолговечных камня и металла с вечными поэтическими образами у Майкова, возможно, отозвалось в ахматовском четверостишии.

Да! Крепкий выветрится камень,
Литой изржавеет металл,
Но влитый в стих сердечный пламень
В нём вечный образ воспримет.

(1887)

Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор.
К смерти все готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.

(1945)

Ахматова совершенно справедливо не считала такие переклички (подчас неосознанные) повторениями и свою правоту закрепила в сентенции: «Не повторяй — душа твоя богата — / Того, что было сказано когда-то, / Но, может быть, поэзия сама — / Одна великолепная цитата» (1956). И тут она словно откликнулась на призыв Баратынского — «Не повторяй: своеобразен гений…», воспользовавшись тем же лексическим и ритмическим зачином и 5-стопным ямбом, хотя вслед за тем сама же и оспорила первоначальный тезис.

В литературе Серебряного века появляется целая плеяда поэтесс (начиная с Мирры Лохвицкой), что вызвало остроумную ахматовскую шутку: «Я научила женщин говорить, / Но, Боже, как их замолчать заставить!» К числу ахматовских «учениц» в разной степени можно отнести Аделаиду Герцыг, которую огорчали её несмелые, робкие, никому не нужные стихи, похожие на «призрак

нелюбимый»; и Софью Парнок с её «лукавой», «изменчивой», «неблагодарной» Музой и советом гнать ночные стихи прочь, ибо они «недоноски духа» (и Ахматова всю жизнь страдала бессонницей); и Елизавету Дмитриеву, временно надевшую на себя маску Черубины де Габриак (а Ахматова «во многих жила зеркалах») и заключившую «союз с мучительной богиней из хора светлых муз»; и Надежду Павлович, которая видела в Ахматовой «Музу юности своей», а свою Музу называла то «ангелом моим убогим», то подругой (как и Ахматова).

В ахматовской «тени» никогда не пребывала Марина Цветаева. Восторгаясь «Музой Плача, прекраснейшей из Муз», она сразу объявила о своей творческой самостоятельности, уверенная, что её стихам, «как драгоценным винам, настанет свой черёд». Если для Ахматовой Муза была родной и близкой, то у Цветаевой она — далекая, не злая и не добрая, но тоже земная и бедная (с «рукой обветренной», с «подолом неподобранным»). И вовсе не её ждала поэтесса (кстати, как и Ахматова, она не любила этого слова), а Гения, с которым и вела доверительные беседы («Разговор с Гением»). И, над строкой упорной разгибаясь, искала не глаз, а звёзд, ведь стихи рождаются не из «сора», они растут «как звёзды и как розы», и «певцом — во сне — открыты закон звёзды и формула цветка» (1918). В то же время для Цветаевой поэзия — клубок противоречий: «Каждый стих — дитя любви, / Нищий, незаконорожденный, — / Сердцу ад и алтарь, / Сердцу — рай и позор». Она убеждена, что путь поэта (а значит, и её собственный) нельзя ни предугадать, ни предсказать: это «взрыв и взлом» — «Жжя, а не согревая, / Рвя, а не взращивая». Надо идти напролом и в судьбе, и в творчестве, и в языке, потому что «поэта далеко заводит речь» (1922).

В 30-е годы, размышляя о будущем русской поэзии (как и своей), Цветаева так отвечала оппонентам на непризнание своих стихов: «Не нужен твой стих» — «Мой — на пять веков». «А быть или нет / Стихам на Руси — / Потоки спроси, / Потомков спроси» («Не нужен твой стих…», 1931).

Но кто был абсолютно уверен во всесилии поэзии и долговечности своих творений, так это футуристы, придумавшие себе прозвище «будетляне»: «Звуки — зачинщики жизни. / Мы гордо ответим / песней сумасшедшей — / В лоб небесам» (В. Хлебников); «Мои стихи существовали / Не как моя — как Божья речь» (Б. Лившиц); «Мы пили песни, ели зори / и мясо будущих времен» (Н. Асеев). Поздний В. Маяковский заявлял, что его стих «дойдёт через хребты веков и через головы поэтов и правительств» и сравнивал его с римским водопроводом, дожившим до наших дней.

Футуристы бросали вызов миру и отвергали искусство и прошлого, и настоящего. Председатель Земшара, как именовал себя Велимир Хлебников, готов был повести «войско песен» на поединок с «прибоем рынка» (1914) и всерьёз думал, что язык может перестроить мир (отсюда «заумь» и «праязык») и что от «песен пороха» зажигается народ, а в себе видел «одинокого врача», который «в доме сумасшедших пел свои песни-лекарства» (1922). В. Каменский примерял на себя «пугачевский тулупчик». Н. Асеев считал себя «убеждённым неслухом» традиций, пишущим стихи-«выкрутасы». Б. Лившиц мечтал «найти хоть звук, где с мировой душой слилась душа моя», и досадовал, что голос его слаб, а в словах нет размаха и неожиданности, но «петь мы должны, доколе нам это велено», а Музу ещё до Ахматовой он срифмовал с «обузой».

Однако больше всех поразил современников В. Маяковский, который объявил себя «Тринадцатым апостолом», а Бога обозвал «недоучкой, крохотным божиком» и заверял читателей: «Бог заплачет над моею книжкой» (1914, 1915). А в зрелости сочинял различные формулировки сущности поэзии и назначения поэта: «Поэзия — вся! Езда в незнаемое», «Поэт всегда должник вселенной», «Поэзия — та же добыча радия», «Умри, мой стих, умри, как рядовой», «Светить всегда, светить везде — до дней последних донца». Если когда-то Пушкин сравнил стихотворца с Тамерланом и Наполеоном, так как стихи следует вести «в порядке, строй за строем», чтоб не рассыпались они, как разбитое в бою войско («Домик в Коломне»), то поздний Маяковский сам превращался в полководца и, проходя «по строчечному фронту», руководил военным парадом, в котором участвовали артиллерия поэм, «кавалерия острот», рифм «отточенные пики» — и «все поверх зубов вооруженные войска» («Во весь голос», 1930).

Эго-футурист И. Северянин тоже старался противопоставить себя окружающему миру, придумывал «поэзы» с «капризничающими» словами и неологизмами, воображал себя «лирическим ироником», определяя свой стих как «изысканный», «ажурный» и желал, чтобы каждая строчка была «пощёчиной», голос звучал «издевательством», рифмы показывали «кукиш». Северянин шокировал публику неумеренным самовосхвалением своего «недвусмысленного таланта»: «Я — гений Игорь Северянин, / Своей победой упоён. / Я повсеградно оэкранен, / Я повсесердно утверждён».

Не только Северянин был в восторге от своей поэзии («Да, я влюблён в свой стих державный»), но и Маяковский («Я, златоустейший, / чье каждое слово / душу новородит»), а до этого Бальмонт («Предо мною другие поэты — предтечи»). Вслед за

бальмонтовским лозунгом «Будем как солнце» Северянин провозгласил, что в его душе восходит солнце: «И я лучиться обречён!» (1912). Позднее эту параллель «Я и солнце» подхватят Маяковский и Пастернак. Первый пригласит Солнце в гости и после беседы с ним, придёт к выводу: «Светить и никаких гвоздей! Вот лозунг мой и солнца» (1920). А второй, начиная жить стихом, затеет «ссоры с солнцем» (1920).

Б. Пастернак в юности подумывал было примкнуть к футуристам, но пошёл совсем другой дорогой. И с самого начала уподобил поэзию не римскому водопроводу, а «греческой губке», которая впитывает в себя все впечатленья бытия, чтобы после выжать их «во здравие бумаге» (1914). Не вызывал он на бой ни Бога, ни весь мир, и его поэт влюбляется, как «Бог неприкаянный», а в стихи входит «миров разноголосица». Поэзия сродни природе, она сама — природное явление. Вот пастернаковское «Определение поэзии»:

Это — круто налившийся свист,
Это — щёлканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это двух соловьёв поединок.

(1919)

По мере того как метафорическая сложность (привычка «выковыривать изюм певучести из жизни сладкой булки») уступает место «неслыханной простоте», изменяются и определения стихотворного творчества: «Я б разбивал стихи, как сад», «В стихи б я внёс дыханье роз, / Дыханье мяты, / Луга, осоку, сеновал, / грозы раскаты» («Во всем мне хочется дойти…», 1956).

Однако природная ипостась не исчерпывает, по Пастернаку, сути поэзии, которая воплощает дух и душу человека — «Высокая одна болезнь / Ещё зовётся песнью». Поэт редко обращался непосредственно к собственным стихам: «Стихи мои, бегом, бегом», чтобы поведать о моей любви, о «свойствах страсти» и «дойти до самой сути». Почитая Пушкина и восхищаясь его «свободной стихией стиха» («Вариации», 1918), он тем не менее оспоривал пушкинское суждение о художнике-судье: «Но пораженье от победы ты сам не должен отличать» («Быть знаменитым некрасиво», 1956), т.е. творец не может сам объективно оценить своё творение, «цель творчества — самоотдача», а результаты автору неведомы. Зато нам хорошо ведомы пастернаковские чеканные афоризмы: «И тут кончается

искусство, / И дышит почва и судьба», «И образ мира, в слове явленный, / И творчество, и чудотворство», «Ты — вечности заложник, / У времени в плену».

Если многим стихотворцам Серебряного века явно не хватало самоиронии, то у Саши Черного её было с избытком. Он хотел бы «отдохнуть от сатиры» и стать «незлобным ягнёнком», но душа его была «изъедена» сплином и пессимизмом. Поэт-сатирик просил Музу «спугнуть тоску» и подарить ему «час беспечный», а та улыбалась в ответ: «Голова твоя седая, / А в глазах — 16 лет!» (1923). И. Эренбург тоже иронизировал над своими стихами, сравнивая их с «голыми птенчиками» — «писклявыми, ещё не обсохшими»: «Мои стихи не исповедь певца, / Не повесть о любви высокого поэта», и скоро «имя мое забудут, стихи прочитав, усмехнутся» (1918, 1920).

В литературном процессе начала XX в. участвовала и небольшая группа так называемых новокрестьянских поэтов (Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, П. Орешин, А. Ширяевец), которые противопоставляли деревню — «городу-дьяволу», природу — цивилизации («железный гость»), а себя и свои «избяные песни» — писателям«бумагоедам» с их «ржавыми книгами». Клюев даже договаривался до того, что «свить сенный воз мудрее, чем создать “Войну и мир” иль Шиллера балладу». В своих стихах он подчёркивал их деревенскую, крестьянскую, природную основу и мистический дух с помощью изощренных предметных метафор: «сплетаю стих — матёрый лапоть», «стихов веретено», «стихи — берестяные олени», «ладан стихов», «духостихи — златорогов стада», «вязанка сосновых слов», «молотобойных песен рой». И одновременно, расхваливая свои песни, стихопевец украшал их всевозможными эпитетами — «мои подснежные стихи», бурунные, яростные; стих глыбкий, яровчатый, прибойный; строки лавинные, божественные; слово захватистое, микулово, бездное; «орлиные псалмы». По примеру своего старшего наставника молодой С. Есенин также изобретал метафоры с деревенской окраской — «вишневый сок стихов», «песни гвоздь», «серпы стихов», «жернова поэм». «Поэт золотой бревенчатой избы» сочинил оригинальную формулу своей поэзии: «Звериных стихов моих грусть / Я кормил резедой и мятой».

Постепенно в есенинском творчестве предметные метафоры сменяются метафорическими глаголами и прилагательными — «засосал меня песенный плен», «каждый стих мой душу зверя лечит», «мое васильковое слово». В отличие от Клюева Есенин не восхвалял свои песни, а пытался судить о них более строго («Песни, песни, о чем вы кричите? / Иль вам нечего больше дать?», «Моя поэзия здесь больше не нужна») и понять, какой

должна быть поэзия. Во-первых, она должна быть самобытной: «Миру нужно песенное слово / Петь по-свойски, даже как лягушка». Во-вторых, она должна отличаться новизной и выражать свое время: «Мы песни новые по-старому поём…», «научи мой стих кизиловым струиться соком». В-третьих, она должна служить народу и отечеству, но при этом сохранять свободу и независимость. И себя поэт осуждал за то, что «песней хриплой и недужной мешал… спать стране родной» и заявлял: «Отдам всю душу октябрю и маю, / Но только лиры милой не отдам». По его мнению, долг певца — не нарушать «правды жизни», «ласкать и карябать» людские души, не скрывая противоречий бытия.

Розу белую с чёрной жабой
Я хотел на земле повенчать.

(«Быть поэтом…», 1924)

В конце своей короткой жизни Есенин, признавая себя «поэтом хоть с небольшой, но ухватистой силою», мечтает, чтобы его «степное пенье сумело бронзой прозвенеть» (как пушкинская поэзия). И оно прозвенит, хотя сам певец об этом не узнает. Так не суждено было узнать о своей посмертной славе и другим поэтическим талантам этого времени — Гумилёву, Мандельштаму, Маяковскому, Цветаевой, которым достались «авторские страшные права» — «право стоять перед расстрелом», «право на общую яму», «право на выстрел в висок», «право на крюк на стене», как напишет через полвека поэт-эмигрант Иван Елагин.

В 20-е годы XX столетия происходит прощание с Серебряным веком и наступает новая эпоха — послереволюционная, советская.

Советский период

Стихи мои, птенцы, наследники,
Душеприказчики, истцы,
Молчальники и собеседники,
Смиренники и гордецы!

А. Тарковский

Спасибо же вам, стихи мои,
за то, что, когда пришла беда,
вы были мне вместо семьи,
вместо любви, вместо труда.

Б. Слуцкий

После революции «осколки» Серебряного века, оставшиеся на родине, пытались приспособиться к послереволюционной действительности, к советской власти. Маяковский, например, надеялся в грядущем поднять, «как большевистский партбилет, все сто томов моих партийных книжек». Асеев строил из стихов дом и собирался в тысячах строк «возносить великий Октябрь». Пастернак, вслед за Маяковским, возглашавшим «Мой труд любому труду родственен», жаждал «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком». Но такие попытки редко увенчались успехом. Кто-то предчувствовал, что «оборвут простую песенку о глиняных обидах и губы оловом зальют» (О. Мандельштам). Кого-то, «как реку, суровая эпоха повернула» и подменила жизнь (А. Ахматова). Кто-то, как Есенин, «остался в прошлом» одной ногой, скользил и падал. И большинство, в отличие от Маяковского, не хотели отдать лиру в «чужие руки».

В зарождении советской литературы принимала участие революционная молодёжь, комсомольские поэты, запевшие новые песни: «Плывут в расцветающем мире / Воскрылия песни моей» (Н. Тихонов); «Наша песня сквозь мир несётся, / Сквозь орудий тяжёлый гром» (М. Светлов); «Настали времена, чтоб оде / Потолковать о рыбоводе» (Э. Багрицкий). А те, у кого стих не сверкал, «как молния», не летал, «как птица», не был, «как свёрнутый клинок», и кто не хотел петь по указке («Пусть свободней будет бег пера!» — П. Васильев), того репрессировали (Н. Заболоцкий и другие обериуты), либо он сам замолкал или уходил в детскую поэзию и переводы (С. Маршак, А. Тарковский, М. Петровых, С. Липкин).

Н. Заболоцкий до ареста осмелился дать такую, явно не советскую характеристику поэзии: «Поэзия в великой муке / Ломает бешеные руки, / Клянёт весь мир, / Себя зарезать хочет. / То, как безумная, хохочет» (1931). А после лагеря стал задавать «тёмной, грозной музе» печальные и недоуменные вопросы: «Куда ты влечёшь меня?», «Где найти мне слова?» Завидуя «величайшим нашим рапсодам», происходившим из «общества птиц», он в своём творчестве обнаруживал лишь «жалкие слова», подобные

насекомым, но оправдывал себя тем, что пел «в годину печалей», «в эпоху железных работ» (очевидно, подразумевая лагерный рабский труд).

С. Маршак вернулся от детских стихов к взрослым, какие писал в юности, только в период оттепели. И в своей «Лирической тетради» размышлял о поэзии, о версификации (о классическом и новом стихе, о рифме), о творческом вдохновении.

У вдохновенья есть своя отвага,
Своё бесстрашье, даже удальство.
Без этого поэзия — бумага
И мастерство тончайшее — мертво.

(«Последний сонет», 1960)

В одном стихотворении поэт в полушутливой форме рассказывает, как сочиняются стихи: «Свои стихи, как зелье, / В котле я не варил / И не впадал в похмелье / От собственных чернил». А «чётко и толково раскладывал слова», как дрова для костра. «И вскоре мне в подарок… Костер мой запылал» (1961).

По-иному переносила своё вынужденное «молчание» Мария Петровых, уговаривая себя и других поэтов: «Умейте домолчаться до стихов», и видела в Музе «исчадье мечты, черновик соловья» и единственного своего читателя. Не обольщаясь своим талантом, она не находила в себе «ни ахматовской кротости, ни цветаевской яркости», зато массу пустых строк и слов, бездушных и бессильных, которые «лежат, не дышат, без смысла и цели». И дело даже не столько в том, «слагать стихи таланта нет», сколько в том, что «сердце отравлено немотой многолетнею», «мученьем бесплодия».

Возможно, меньше страдал от сочинительства «в стол» А. Тарковский, который чувствовал себя «по крови — домашним сверчком», певшим «заповедную песню» над печною золой. А ведь первые его сборники были напечатаны лишь в 60-е годы, когда автору было уже за 50. Оценивая свое творчество, поэт писал, что в каждом звуке, даже в запятой он оставлял «натруженные руки и трезвый опыт свой», добиваясь, чтоб не уйти из своих стихов «как лишний стих». Ему хотелось, чтобы в его поэзии были и «загадка смутных чувств, и простая разгадка ума»: «Я люблю свой мучительный труд, эту кладку / Слов, скреплённых их собственным светом» (1956). Особое мнение, отличное от гумилёвского, высказал Тарковский и о власти поэтического слова, предостерегая собратьев по перу от стихотворных предсказаний:

Не описывай заране
Ни сражений, ни любви,
Опасайся предсказаний,
Смерти лучше не зови!
Слово только оболочка.
Плёнка жребиев людских,
На тебя любая строчка
Точит нож в стихах твоих.

(«Слово», 1943)

Если Ахматовой «суровая эпоха» подменила жизнь, то у Тарковского судьба его «сгорела между строк» и «душа меняла оболочку», когда «лопата времени» швырнула его на гончарный круг и заставила пророчествовать, сделав стихи «душеприказчиками и истцами, молчальниками и собеседниками, смиренниками и гордецами», т.е. они вобрали в себя весь спектр мыслей и чувств, явившись и наследниками прошлого, и только что родившимися «птенцами» («К стихам», 1960).

У С. Липкина, который всю жизнь занимался переводами с восточных языков, первая книжка собственных стихов вышла еще позднее, в 1967 г. Лиру свою он считал не пророческой, а «переимчивой», улавливая в ней «светлое родство» чуть ли не с Гомером («Лира»). Будучи человеком религиозным, Липкин мечтал написать хотя бы четыре строки, «чтоб в страшном мире молитвой сделались они» (ср. с пастернаковским желанием сочинить восемь строк «о свойствах страсти, о беззаконьях, о грехах»).

В 30 — 40-е годы советские поэты редко описывали «муки творчества», почти не заглядывали в свои творческие лаборатории, вероятно, опасаясь обвинений в индивидуализме, и рассматривали свои произведения главным образом с общественно-политической точки зрения, как средство служения обществу и государству: «Я в стихах сочинял <…>, что в огромном мире только мы, как всегда, правы» — переносим реки, строим новые города (Б. Корнилов); слова «ведут на бой и труд», надо «спешить за нынешним днем с тревогой и болью» (А. Твардовский); «Дай мне отвагу, трубу, поход, / Песней походной наполни рот, / Посох пророческий мне вручи, / Слову и действию научи» (Я. Смеляков); «Я стихи писал в период гроз», и «ветер их понес вокруг земного шара» (Л. Мартынов); «верю, что лучшая песня моя навек стережёт отслужившее знамя» (О. Берггольц). Неоднократные упоминания об общественном назначении поэта и поэзии встречаются и у И. Сельвинского: «Долг поэта — суметь,

как рычаг, / Сдвинуть эпоху на нужное поле», «Если поэзию лихорадит, / Значит, недомогает страна». О своих творениях он отзывался то как о снах, то как о шутках, то как о волшебстве. А взаимосвязь поэзии и политики выразил таким парадоксом — «Революция возникла для того, / Чтобы Блок написал “Двенадцать”».

Военное поколение стихотворцев, вернувшихся с фронта, поразному входили в литературу. Но все они не могли уйти от военной темы, и в их творчестве жила война, звучали «траурные марши, написанные в ритме рыданий», и слышалась «смертная мука» (Ю. Левитанский), а поэтические образы напоминали о фронтовых впечатлениях: поэт, «как десантник», подрывает переправы, «как солдат, стою перед ними (стихами. — Л.Б.) на вытяжке» (Е. Винокуров); «новый стих, дымящийся, как рана» (К. Ваншенкин). Даже пытаясь сочинять жизнеутверждающие стихи («мой весёлый стих» — К. Ваншенкин), они всё равно думали «о жизни, не делимой на мир и войну» (А. Межиров).

Многие из поэтов-фронтовиков проповедовали необходимость значительных тем в поэзии, а не «мелкой печали» и лирической «отсебятины», так как поэт — «телеграфный провод», а телеграмма передаёт только важные события (Б. Слуцкий). Более того, они полагали, что стихотворение должно быть не «откликом на событье», но должно стать им, притом «внезапным» и «праздничным», «лебединой песней»: «Ты должен слово нужное найти, а не его троюродного брата» (А. Гитович). И лишь некоторые из этих авторов отстаивали «тихую лирику»:

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева

(В. Соколов).

С годами их суждения о своем творчестве будут меняться и становиться более критическими. Так, Е. Винокуров усмотрит в поэтическом вдохновении не «гордое паренье», а сходство с ящерицей, которая ускользает, оставив хвост, и в мастерстве будет ценить не метафоры и остроты, а отсутствие мастерства. К. Ваншенкин согласится писать о «дождиках» и «рябинах», ведь и соловьи числятся в «отряде воробьиных». Руфь Тамарина, прошедшая и войну, и тюрьму, и лагерь, сравнит свои стихи с ливнями («чем обильнее, тем водянистей») и с «мёртвыми листьями», которые, превращаясь в перегной, предвещают

хороший урожай и новых поэтов. Б. Слуцкий будет осуждать себя за «лакировку» действительности, за то, что исправлял свои стихи, чтобы они из «печальных» превращались в «печатные». С другой стороны, он благодарен своим стихам за то, что они спасали и врачевали его после военных испытаний, заменяя отсутствие многого в жизни (любви, семьи, работы): «Спасибо, что прощали меня, / как бы плохо вас ни писал», «Спасибо вам, мои врачи, / за то, что я не замолк, не стих. <…> Теперь — ворчи, / если в чем совру, мой стих» («Как я снова начал писать стихи»). Ю. Левитанскому начинает казаться, что писание стихов — это игра в «бирюльки» «во время чумы, во время пожара» и что ему суждено не «выдумать порох», а «создать велосипед», ибо все уже сделано и сказано.

Но позвольте мне любить,
а писать ещё тем паче,
так — а всё-таки иначе,
так — а всё же не совсем.
Пусть останутся при мне
эти мука и томленье,
это странное стремленье
быть всегда самим собой!

(«Кто-то так уже писал…»)

Не желая повторять и повторяться, поздний Левитанский ищет новые стихотворные размеры и ритмы, пробует освободиться от рифм, создает белые стихи: «Белые, как снег, стихи. / С каждым годом всё белее» (сб. «Белые стихи», 1991).

В этом поколении фронтовых поэтов более других размышлял о различных аспектах поэтического творчества Д. Самойлов. Он ценил в поэзии обычные слова, которые нужно протирать, «как стекло» — «и в этом наше ремесло» («Слова»), но от просторечия она должна отставать на полстолетье («Поэзия пусть отстаёт…»). Сам же он жаловался на свои «заскорузлые слова» — «мой язык и груб, и неподатлив». Вот как описан у него творческий процесс: «Дай выстрадать стихотворенье! Дай вышагать его!», нащупать звуки, «шептать, дрожа от изумленья и слёзы слизывая с губ» («Дай выстрадать…»). По самойловскому мнению, стихотворство — странная профессия: «стихи сочинять на ходу», «гуляючи мыслить стихи» («Престранная наша профессия…»). И вдохновение отнюдь не святое, не сошедшее с небес, а скорее подземное:

Жду, как завaленный в забое,
Что стих прорвётся в жизнь мою.
Бью в это тёмное, рябое,
В слепое, в каменное бью.

(«Вдохновение»)

Поэт долбит железную руду (невольно вспоминается «тысяча тонн словесной руды» Маяковского) и молит: «О, только бы оно пришло! О, только бы не опоздало!» А в 4-стишии «Надо себя сжечь» с его концовкой «Сжечь себя дотла, / Чтоб только речь жгла» слышится отдаленный отголосок пушкинского «Глаголом жги сердца людей». При всем уважении к «суровой музе гордости и мщенья» (дань Некрасову) Самойлову порой хочется сделать поэзию игрой, «весёлой и серьёзной» — ведь так «пленительно мила игра, забава в этом мире грозном» («Я сделал вновь поэзию игрой…»).

Почитая классические традиции и восхищаясь российской литературой («Стихи и проза»), Д. Самойлов гордился званием русского поэта — «Мне выпало счастье быть русским поэтом» (а Пастернак говорил об опасности «вакансии поэта»), причисляя себя к «пушкинской плеяде», но не равняя себя с классиками: наши голоса стали слышны только когда «смежили очи гении».

Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло, и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нету их, И всё разрешено.

(«Вот и всё»)

Заметил ли автор, что повторил пушкинскую усмешку над стихами Ленского: «Так он писал темно и вяло»?

Из поэтов-современников Самойлов выделял А. Тарковского и М. Петровых, В. Соколова и Б. Слуцкого и иной раз перекликался с ними, то пытаясь петь нежно, как скворец, о весне, облаках, о море и любви (в духе Соколова), то соглашаясь с опасениями Тарковского по поводу власти поэзии над жизнью: «Я написал стихи о нелюбви, / И ты меня немедля разлюбила. / Неужто есть в стихах такая сила, / Что разгоняет в море корабли?» («Я написал…») Есть у него и произведения о поэтике и лирике, о лаборатории поэта и его черновиках, в которых наброски «невыполненных замыслов», отзвуки «угасших волнений» и

«незавершенных чувств», неточности, «зачатки мыслей» («Гроза без грома — вечный мой удел»). А вот какую пространную характеристику даёт он поэзии, пронизывая эпитетами и сравнениями целое восьмистишие:

Поэзия должна быть странной,
Шальной, бессмысленной, туманной,
И вместе ясной, как стекло,
И всем понятной, как тепло.
Как ключевая влага, чистой
И, словно дерево, ветвистой,
На всё похожей, всем сродни,
И краткой, словно наши дни.

(«Поэзия должна быть…»)

Меньше всего хотел поэт проповедовать или исповедоваться, а просто стремился откликаться на всё и услышать эхо (как и другие стихотворцы): «Не исповедь, не проповедь, / Не музыка успеха — / Желание попробовать, / Как отвечает эхо». Создал он и свой вариант «Памятника», предложив взять у ста поэтов XX в., начиная с «роковых, сороковых», по одному стихотворению («больше от нас не останется») — «Вышел бы пронзительный поэт». Это был бы, как у Пушкина, «памятник нерукотворный» — «монумент единому в ста лицах». Но увы! — автор понимает, что его «замысел нелеп» («Exegi»).

Как и Левитанский, Самойлов сознавал, что всё на свете повторимо и в то же время неповторимо: он, как перепел, всех перепевает, но в этих перепевах всё-таки есть «особая нота» («И к чему ни прислушайся…»). А в отличие от Левитанского, он в своём творчестве оставался в основном в рамках традиционного стихосложения, полагая, что свободный стих — прибежище «лентяев» и «самоучек», однако в руках мастера может явить «силу речи и мысли». И сам пробовал писать без метра и без рифмы — может, «станут и мысли другого размера» («Свободный стих», «В третьем тысячелетье…», «Профессор Уильям…»).

Особенно не раздумывал ни о новаторстве, ни о самобытности А. Межиров, отзываясь о своём стихе как о «расхожем, прямолинейном, почти прямом». Но именно он произнес сентенцию, ставшую популярной: «До 30 поэтом быть почетно, / И срам кромешный — после 30», хотя сам будет сочинять и после 50 и 60, иронизируя над собой: «Как на пороше заячьи стежки, / Недолговечна писанина эта. / Кто ж будет слушать новые стишки / 60-летнего поэта!» (1990) А за несколько

лет до смерти он так пронзительно скажет о себе (в 3-м лице) и о своей поэзии в стихотворении «Поэт» (2001), что оно заслуживает попасть в самойловскую «антологию ста поэтов».

Служил забытому искусству
Жизнь выражать через слова —
И непосредственному чувству
Вернул в поэзии права.
Над ним одним дыханье ада
И веющая благодать.
Обожествлять его не надо,
Необходимо оправдать.

В этом не столько «памятнике», сколько эпитафии поэт просит не о прощении, как когда-то Блок («Простим угрюмство…»), а об оправдании и свою заслугу видит в выражении искренних чувств в поэзии — без их конкретизации, как у его предшественников (вера и истина, свобода и милость, любовь и ненависть, добро и свет).

В 60-е годы, в период оттепели, настало время для прихода нового литературного поколения, протестовавшего против советского режима и надеявшегося на обновление страны. Поэты-шестидесятники с шумным успехом выступали на эстраде и вели себя свободно и раскованно. Одни из них заявляли, что «поэт в России больше, чем поэт» (Е. Евтушенко), а другие возмущались, что читатели «ходят на поэзию, как в душ Шарко», и «Аполлона заменил Стадион» (А. Вознесенский). Одни создавали «стихотворения чудный театр» и твердили: «Не лжёт моя строка» (Б. Ахмадулина), а другие определяли поэзию как «дух, плоть, сон, явь, суть, вечная тайна» и вопрошали: «Кто ты, поэзия? Ложь рифмоплёта тщеславия для? / Но отчего горестной лжи тысячелетья верит земля?» (Н. Матвеева). У одного стихи сочинялись сами собой, как что-то среднее между «песней и судьбой», и певец «кричит всему свету, это он не о вас — о себе» (Б. Окуджава), а другой упрашивал свои стихи помочь ему «остаться до конца самим собой» (Р. Рождественский).

Е. Евтушенко декларировал себя как сгусток противоречий — «я разный» (несовместимый, неудобный, застенчивый и наглый, злой и добрый) и на практике осуществлял «искусство разное, как я!» То его одолевала белая зависть к «непонятным поэтам» и свою поэзию он уподоблял Золушке, которая «стирает эпохи грязное белье» («Золушка», 1960); то рекламировал свою любовь к стихам, сошедшим с ума, похожим «на столпотворенье, на пляску майского дождя» («Когда стихотворенье заперто…», 1993); то

проклинал своё «вампирное» ремесло и свой профессионализм: «Могу создать блистательную штучку / из слёз всех тех, кого я доканал, / страданья заправляя в авторучку», и испытывал «отвращенье к слову» («Проклятье — я профессионал», 1978).

Начинающая Ахмадулина писала о своем влечении к «старинному слогу» и к «нежному вкусу родной речи». Позднее она не раз сетовала на «тяжелую немоту», на невнятный, плохой стих («Писать, как хочу, не умею, / писать, как умею, зачем?», 1975), сочувствовала графоманам («Печальный образ графомана / мне все роднее и милей», 1992), сомневалась в существовании своих читателей («У этих строк один читатель: / сам автор, чьи темны намеки», 1997); верила в силу слова, которое «попирает бред и хаос и смертным о бессмертье говорит» (1982).

Поэтессе казалось, что стих сам «вершит свое само-творенье» и на нас смотрит со стороны: «Он сочинит — я напишу пером», но может и промолчать, поглядев, что творится в природе («Кофейный чертик», 1981). Оживают стихи и в «Ночи возле ёлки» (1991): «Стих сам себя творит и отвергает стыд», «он осязает тьму и смутный глаз таращит», вперяет «хищный взор» в новогоднюю ёлку и «упоён собою» — «Живет один, вовне, со мною не вдвоём». В последние годы жизни в поэзии Ахмадулиной всё чаще встречаются жалобы на опочившее слово, на иссякший талант, «пустившийся наутёк», — «мой опустел талант», «мой дар иссяк» (1999 — 2000).

Если у Ахмадулиной стих создаёт себя сам, то у А. Вознесенского «стихи не пишутся — случаются, / как чувства или же закат», а душа — «слепая соучастница». Слышится как будто дальнее эхо Пастернака: «И чем случайней, тем вернее слагаются стихи навзрыд», душа — «вольноотпущенница», пленница, паломница. Или более явственный голос Маяковского: «Я стану на горло песне» (ср. «Я себя смирял, становясь на горло собственной песне»), чтобы, «вырываясь из тисков стишка», воспеть научно-техническую революцию, перерастающую в Духовную (1973). Ранний Вознесенский относился к себе не без иронии: «Я подмастерье. Свищу, как попало, и так, и сяк» (1957), «Мы трубадуры от слова “дуры”» (1961), «Трави, Муза, пускай худо», «графоманы крадут мои несуразные строки» (1967). По его суждению, поэты — вопросы, а не ответы, в которые «не втиснуты судьбы и слёзы». Свои же стихи он сравнивал то с тяжёлым фундаментом, то с травой от цинги и приветствовал «певчую скорость», когда звуки несутся со скоростью света, а строки заряжаются ритмом, придумывая оригинальные метафоры и сравнения («Ужели и хорей, серебряный флейтист, погибнет, как форель погибла у плотин?»). В зрелости поэт признавался, что не

отрекается ни от одной своей строки, потому что поэзия не отреклась от него в самый страшный час и не предала его («Не отрекусь…», 1975).

Как и у юного Вознесенского, пастернаковское влияние ощутимо в стихах В. Шефнера, который ставил знак равенства между поэзией и природой: «Окрестность думает стихами, / Но мы не разбираем слов», «Моря себе слагают гимны… творя прерывистые строки» («Стихи природы», 1962). Но одновременно он сопоставлял стихи с бумажными корабликами, плывущими «за небывалым и неведомым», так как поэзия — «враки правдивые» («Уроки»), и призывал писать не о том, «что под боком, что изведано вполне»: «Ты гони стихи за облаком, / Приучай их к вышине», «Ты стихи не одомашнивай, / На уют их не мани!» (ср. у Блока «Забудь красивые уюты!»).

Не манил стихи к уюту и не утверждал (как его друзья), что они «случаются» и творят себя сами, Р. Рождественский, заявляя, что пишет их по заказу — не только социальному (в согласии с «газетными обжигающими руки страницами»), а и по заказу природы (дождей и снегов, облаков и закатов, «нахохлившихся птиц»), по заказу собственной души и «нежданно ожившей строки», своего друга и возлюбленной. В общем, «по заказу орущего мира / и смертельной его тишины» («Я писал и пишу по заказу…»). А вот А. Жигулин не считал стихи работой: «не работа — боль души. / Наше русское смятенье, / Очарованное пенье — / Словно ветром — в камыши» («Чёрный ворон, белый снег…»).

Наверное, не случайно в «шестидесятые, дрожжевые» (Д. Самойлов) расцвела так называемая «бардовская» поэзия, к которой относились Б. Окуджава и А. Галич, В. Высоцкий и Ю. Ким. Они сочиняли стихи и песни не столько о своём творчестве, сколько о судьбах русских писателей — от Пушкина и Лермонтова до Пастернака, Зощенко и Ахматовой. В песне Высоцкого «О фатальных датах и цифрах» (1971) упоминались даты 26 и 37: «Поэты ходят пятками по лезвию ножа — / И режут в кровь босые души», но это счастье — «висеть на острие», будучи зарезанным «за то, что был опасен». Зато издевался он над завистниками гениев, готовыми списать у них хоть строчку («Посещение Музы, или Песенка плагиатора», 1969). О своих же стихах-песнях Высоцкий был невысокого мнения (много «прорех», «сплошные нули») — «Не мною гордится наш век». В какой-то момент он даже готов был проститься с Музой («прости меня, Муза, — я бросил тебя!») из-за того, что в редакциях «браковались» его стихи «о животных, предметах и о людях», однако «все-таки очнулся от длительного сна» и вернулся к сочинительству («Про меня говорят…», 1972).

А Юлий Ким хотел, чтобы его стихи были «корявые-прекорявые, кирзовые, скрежещущие, бессмысленно хихикающие», чтобы кидало от них «и в сон, и в смех, и в задумчивость», но сожалел, что им «век не быть ничем таким особенным» («Я хочу написать…», «Э! чёрт возьми — н-но! н-но, стишки мои!»). Как некогда Пушкин, Ким отказывал поэзии в уме («Не ищите в поэзии мысль!») и называл её «богонравным бредом»: «Ибо не может быть кредо / У богонравного бреда! (ср. с блоковским «мой бред, поэзия и мрак»).

Дожившие до 60-х, «оттепельных» годов стихотворцы прежних десятилетий постепенно освобождались от тисков сталинского террора и переживали второе рождение. К примеру, М. Светлов провозгласил: «Поэзия — моя держава, / Я вечный подданный её!», уверял, что отныне она «за шиворот взяла» его, велела сесть в автобус и поехать с населением (см. аналогичное желание Пастернака) и поведал, как он «полз на Парнас, не жалел сил» и как стал романтиком, когда «накормил земным овсом небесного Пегаса» («На Парнас», 1963).

Иным изображал Пегаса Л. Мартынов («был величиной с собаку, потом стал крылатым») и иные итоги подводил — отказывался от «газетных тем» и «житейской прозы», доказывал, что «поэзия отчаянно сложна» и его стихи «похожи на отгадки хитроумных загадок», но не скрывал, что нередко перепевал и перебивал самого себя («Певец», 1975), и сопоставил стих со снегом, который летел, упал, лежал сотни лет — и стал «залогом урожая»: «жив глагол на устах у народа», хотя автор давно убит или умер («Стих как снег», 1980).

По-новому стремился определить сущность поэзии П. Антокольский: «Поэзия! Ты не страна. Ты странник. / Из века в век — и вот опять в пути», и на этом пути «ничто не сгинет без следа, — / ни действенный глагол, ни междометье, /ни беглый стих, ни карандашный штрих» (1969). Но сам поэт уже тратит «последние излишки» и рифмует «бледные мыслишки» (1966). И порой стыдится Муз — «продажных шкур» (1957).

Те, кто делали в «оттепель» первые шаги в литературе, достигали творческого расцвета в период застоя (70 — 80-е годы). Может, поэтому они были менее откровенны в своей лирике и меньше говорили о себе и своих сочинениях, а больше рассуждали о поэзии как искусстве. Например, А. Кушнер советовал ей следить сперва «за пустяком» (т.е. за деталями), а уже после «за смыслом»; утверждал, что Муза стыдится «громких слов», а «русский стих устроен так надрывно». В преддверии XXI в. он предрекал, что скоро «речь мерная исчезнет», ибо «стихи — архаика». Тем не менее в своей поэтической декларации «Поэзия

— явление иной…» развил гумилёвскую идею о «шестом чувстве», чувстве прекрасного, но назвал его «пятой стихией».

Поэзия — явление иной,
Прекрасной жизни где-то по соседству…
Той дивной местности, той почве колдовской,
Где сердцу пятая откроется стихия.

А О. Чухонцев давал совет «не растекаться мыслию по древу», а «состязаться с мысью нам завещал Поэт», т.е. «прыгать вольной белкой» (имеется в виду ошибка переписчика в «Слове о полку Игореве», перепутавшего «мысь» с «мыслью»). С одной стороны, Чухонцев спрашивал: «Зачем же плакать, если можно петь?» — ведь «унынье от лукавого»; с другой, сознавал, что в нашем веке «каинова печать на устах», а лица вокруг — «размноженный негатив» («Не растекаться…», «А в той земле…», «Век-заложник…», «Короче, еще короче!»).

Более эмоционально и открыто писали о себе и своем даровании поэтессы. Юнна Мориц в ранних стихах выражала желание «давясь от нежности воспеть / Всё то, что душу очищало, / И освещало, и влекло» (1965) и надежду, что ей удастся предсказать, что будет дальше: «Ведь дар пророчества нельзя отнять у Муз!» В дальнейшем она узнавала «распевные шаги» и знакомую осанку Музы, но порою замечала у себя холодную строку — «падчерицу нашу» и «нищие рифмы» — «братство моих старух» (1977) и заявляла: «А поэзия в общем — не тряпка, / чтобы ей молодою быть» (1993). Оглядываясь на свою «горькую и грубую жизнь», поэтесса критически оценивала и себя («не сахар»), и свои писания («не мед»), но верит: «не рассосётся моя строка и моя судьба», хотя подчас думает, что теперь сочиняет стихи только шизофреник, выпавший из окна (1993). Как тут не вспомнить Ходасевича и его героя-самоубийцу, выбросившегося из окна и увидевшего мир иным на один миг («Было на улице полутемно», 1922).

А Инна Лиснянская, прожившая полную бедствий и лишений жизнь, однажды сама подумывала о самоубийстве, подчёркивала, что поет «о горе собственном чужой беде» (1975), определяя свой дар как «одинокий», «сухой и жестокий, как в море пожар», и переживала, что вместо любви рифмует «войну и вину» («Одинокий дар», 1970). Она ощущала себя «недотёпой», которую навещает Муза не в ахматовском дырявом платке, а «в модном прикиде и с колечком в пупке» («Муза»). Испытывая восторг перед ахматовским «заветным» словом, от которого «ожоги горят», Лиснянская искала свои «незатверженные» слова и отмечала, что

слово сопровождает нас всю жизнь — с ним мы встречаемся и расстаемся, рождаемся, умираем и воскресаем («Собрату»). А в старости горевала: «Меня забыло Слово, / А я — слова» (2006).

Еще горестнее и трагичнее были произведения репрессированных поэтов, прошедших через тюрьмы и лагеря: «И кровь, и крылья дал стихам я, / и сердцу стало холодней; / мои стихи, моё дыханье / не долетело до людей» (Б. Чичибабин); «Мои стихи — как пасмурные дни», «Они грустят у запертых дверей… / И пафос их не стоит лагерей. / А может, стоит?», «Им не прорвать, не смять железный круг, / Их уничтожат…» (Ю. Даниэль). В лагерном аду твердил поэтическое «спасительное слово», как молитву, В. Шаламов, когда «стонал в клещах мороза, что ногти с мясом вырвал мне», «Я жил не месяцем, не годом, я жить решался на часы» («Поэту»). В противовес Межирову, Шаламов был убежден: «Поэзия — дело седых, / Не мальчиков, а мужчин, / Израненных, немолодых, / Покрытых рубцами морщин», потому что она — «вызревший плод», «познание горных высот, подводных душевных глубин» («Поэзия — дело седых…»).

Так в России XX столетия в полной мере сбылось трагическое пророчество В. Кюхельбеккера:

Горька судьба поэтов всех племён;
Тяжеле всех судьба казнит Россию.

Русская поэзия в эмиграции

И, каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку.

В. Ходасевич (1925)

Всё, что творил я, творил не ради я
Славы в эпоху кино и радио,
Но ради речи родной, словесности.

И. Бродский (1972)

Русские писатели, вынужденные покинуть Россию после революции и ставшие эмигрантами первой волны, считали себя не «изгнанниками», а «посланниками», несущими русскую культуру в западный мир. Это были Бунин и Куприн, Мережковский и З. Гиппиус, Бальмонт и Саша Черный, Цветаева и Набоков. Все они ностальгически вспоминали о прошлом и мечтали о возвращении на родину. Многие сохраняли верность эстетическим принципам своей молодости. Так, Г. Адамович продолжал следовать акмеистическим «прекрасной ясности» и «простоте» и, как Ахматова, находился в «весёлой дружбе с Музой» (и рифмовал с «обузой»), отстаивал точную рифму, которая «неизбежно как бы навеки замыкает стих» и с сожалением констатировал: «Друзья! Слабеет в сердце свет, / А к Петербургу рифмы нет» («Всю н очь с лова п еребираю…»). З ная ц ену с воим с тихам («слабый стих», «дребезжащая» строка), он все-таки надеялся найти слова, «которых в мире нет», чтобы от них вспыхнул «белый безначальный свет, а не фонарик на грошовом масле» («Найти слова…»). Начинающему стихотворцу хотелось хотя бы в старости «пять-шесть произнести как бы случайных строк, / Чтоб их в полубреду твердил влюблённый, / Растерянно шептал на казнь приговорённый», чтобы они прошли по всей «тоскующей земле» («Нет, ты не говори: поэзия — мечта…», 1919). Но в конце жизни он с горечью осознал, что слов таких не нашёл и юношеские надежды не исполнились.

Если Адамович упоминал о «греческой лире» в своих руках, то Г. Иванов примеривал свою судьбу к гомеровской: «Слепой Гомер и нынешний поэт, / Безвестный, обездоленный изгнаньем, / Хранят один неугасимый — свет, / Владеют тем же драгоценным знаньем». Поэзия представлялась ему то точной наукой, то «искусственной позой», но она хранит знания о мире, о прошедших временах: «Где прошлогодний снег? В поэзии» (ср. с высказываниями Фета и Ахматовой). Несмотря на иронические замечания о рифменном «произволе» («Мне всё равно — пароль или король»), Г. Иванов в предсмертном стихотворении признал власть рифмы: «Пускай прелестных звуков столкновенье / Преобразят моё стихотворенье, / Последнее, написанное мной» (1958).

Молодой В. Ходасевич выступил как последователь символизма и в духе А. Белого описывал судьбы художников: «Жребий поэтов — бичи и расплата. Каждый венчался терновым венцом». Свои стихи он определял как «слегка унылые», «небрежные», «скудные», «однообразные» (1907 — 1908). Муза же

виделась ему близкой и родной — «и я назвал её кузиной» (1910, т.е. до ахматовской «сестры»). В отличие от Г. Иванова и Г. Адамовича, Ходасевич не взывал к «слепому Гомеру» и «греческой лире», а назвал свою лиру «тяжелой»: «И ктото тяжёлую лиру / Мне в руки сквозь ветер даёт» (1925). Будучи уже в эмиграции и вспоминая своё пребывание в революционной России, он поставил себе в заслугу, что «привил-таки классическую розу к советскому дичку», а перед смертью сочинил дифирамб в честь классического 4-стопного ямба (1938). В своем «Памятнике» (1928) поэт выразил надежду, что «в России новой, но великой» его не забудут:

Поставят идол мой двуликий
На перекрёстке двух дорог,
Где время, ветер и песок.

Не в пример Ходасевичу, В. Набоков совсем не желал иметь дело с «советским дичком» и ненавидел «советскую сусальнейшую Русь», зато испытывал ностальгию по усадебной России и имперскому, «дивному» Санкт-Петербургу. Он начинал свой творческий путь как поэт под псевдонимом Сирин (мифическая птица) и относился к своим творениям не без насмешки: «Мой стих негромок» (почти по Баратынскому), «неправильный мой стих», «меня печалит музы пьяной скуластый и осипший голос» (1923). Через несколько лет Сирин в стихотворении «Будущему читателю» (1930) заглядывает в грядущие времена и предвидит, что «житель будущих веков» (о чем, кстати, мечтала и Цветаева — «Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед») откроет антологию «забытых незаслуженно, но прочно» стихотворцев и прочтёт и его стихи со «слогом обветшалым, опрятностью и бедностью моей» и ощутит «сквозняк из прошлого»: «Прощай же. Я доволен». Одновременно он мерил себя по самой высшей планке: «Жизнь и честь мою я взвесил на пушкинских весах» («Неоконченный черновик», 1931). В зрелые годы Набоков всё реже обращался к поэзии и замечал, как лишаются «волшебства» и «бессильно друг за друга прячутся отяжелевшие слова», сознавая, что «музы безродные нас доканали», что мы уходим с последними стихами, что «бродят отзвуки лиры безграмотной» и звучит полурусский язык с «переходом на подобье арго» («Парижская поэма», 1943).

Менее многочисленна была вторая волна эмиграции — в 40-е годы, во время II мировой войны. «Первым поэтом» этой волны часто именуют Ивана Елагина, эмигрировавшего вначале в Германию, затем в США. Его первые опыты успели похвалить

Бунин и Г. Иванов, но сам он не сразу поверил в свой талант: каждый слог был «ложем Прокруста», брал первую строку «измором»; «Мой бедный стих! Ты наглухо застёгнут». Стихотворец словно просил прощения

За то, что я прикинулся поэтом,
За то, что Музу называл сестрой,
За то, что в мир пришёл переодетым
В чужое платье, на чужой покрой.

(«Слова, что камень…», 1953)

Очевидно, автор среди других причин имел в виду и отказ от своей фамилии Матвеев, чтобы не навредить своим родным, оставшимся в СССР (в том числе и своей кузине — Новелле Матвеевой). Постепенно обретая свой голос, Елагин так сформулировал своё кредо, возражая критикам, обвинявшим его в резонёрстве и ораторстве: «Поэт не рождается, чтобы / Копаться в анналах своей драгоценной особы. / Я здесь. Я со всеми, / С моею судьбою земной», «меня не отделить от времени» — «Я сын его торжищ / И гноищ, позорищ и пиршеств! / И стих для меня — вытяжное / Кольцо парашюта» («Ответ», 1973).

Сопоставляя разных поэтов между собой (кто пишет «кровью сердца», кто — «желчью печени», кто — потом, кто — слезами, кто — «половою железой»), Елагин о себе говорит: «А я, мой друг, пишу стихи / Глазного нерва кончиком», чтобы рассмотреть красоту окружающего мира, хотя для себя он не нашёл прекрасного места на земле и постоянного пристанища. «Я бы ноги ей переломал / Этой самой Музе Дальних Странствий» (которую воспевал Гумилёв) и мечтал о Музе — «домоседке», мудрой и спокойной. Порою поэт чувствовал, что его свободная душа спелёнута «смирительной рубашкою искусства» и пробовал сочинять «игровые» произведения на грани шутки и эксперимента. Таково стихотворение «Всегда откуда-то берется…», в котором нанизывается целая вереница существительных с суффиксом -иц- (околесица, нескладица, несуразица, бессмыслица, нелепица, путаница).

Вослед за словом слово катится,
Разноголосица, сумятица.
Стихи — пустяк, стихи — безделица,
Стихи без всякой цели мелются,
Пока кормилица-поилица —
Моя чернильница не выльется,

Вослед за словом слово гонится,
Зарница — звонница — бессонница.

Но, безусловно, главное в поэзии не игра словом, а душа автора, его думы и переживания: «Я в каждое моё стихотворение / Укладывал, по мере сил своих, / Мое дыханье и сердцебиенье, / Чтоб за меня дышал и жил мой стих». Однако всё чаще посещало его чувство одиночества: «И сам я на отшибе, и стих мой одинок», «Мой стих отрешенный, мой крик бесполезный», «Где мой собеседник?» Так и слышится в этих жалобах ещё более отчаянный и безнадежный крик Мандельштама: «Читателя! советчика! врача! / На лестнице колючей разговора б!»

Мне бы сказать хотя б
Несколько важных строк,
Как я в пути озяб,
Как я в пути продрог,
Как я во тьме дорог
Чуть было не погиб…

(«Видно, пришёл каюк», 1981)

И все же Елагин верил, что его стихи вернутся в Россию: «Вы повстречаете меня — / Читатели-наследники», — и будет суждено «на русскую полку мне когда-нибудь звёздно упасть».

Если И. Елагин издавался в России неоднократно, тысячными тиражами с конца 90-х годов, то другой поэт второй волны Николай Моршен (Марченко) мало известен русским читателям (его первая книга вышла в 2002 г. в 500 экз.), хотя он не менее талантлив и своеобразен. Он не гордился своими стихами, но преклонялся перед великими предшественниками, радовался, что является читателем Пастернака и, подобно ему, считал поэзию «явлением природы», а стихи родственными стихии: «Творец стихий и стихотворец — соперничество и родство» (1981). Себя же он сравнивал с «многоголосым пересмешником», который не столько перепевает других (как самойловский перепел), сколько передразнивает, как эхо или зеркало: «Чужим словам доверья нет. Попробуй сам сыскать ответ». А слова следует черпать не из словарей, а в реальной жизни — подальше от «академий и мумий» (как тут не вспомнить советы Пушкина о «просвирнях» и Хлебникова о «рынке»). Выбрав своим девизом слова «Чтоб о самом главном — стихами», Моршен интересовался тайнами рождения слова и стиха, экспериментировал с тем и другим, в

какой-то степени продолжая опыты русских футуристов: придумывал неологизмы, вслушивался в звукоподражания, разнимал слова на части, перевертывал их — в растении обнаруживал тень, в разладе — ад, в глухоте — ухо, в зауми — Музу. Поэт утверждал, что «открыл в рождении стиха кибернетический закон взаимотяготенья слов» и был убежден, что поэзия «хаос претворяет в Слово».

Стихи открывают не многим
Свою поднебесную суть:
Способность ожить за порогом,
Из рук у тебя упорхнуть.

(«Триединство», 1991)

Из поэтов третьей волны эмиграции (с 70-х годов) самым знаменитым стал Нобелевский лауреат Иосиф Бродский. В раннем творчестве он задумывался о «странной судьбе стихотворца» и «горькой идиллии поэта», о его «безотрадном труде» и «проклятом ремесле» (а вовсе не «святом»), в котором «бушует притворство», хотя и порождённое сердцем («Другу-стихотворцу», 1963). Но вскоре юноша поклянётся, что не даст соврать своим рифмам (1966). Вообще его восприятие стихов изменчиво: то они «чужаки», то «близкие друзья», приходят издалека и долго молчат, безучастно звучат и «тают на лету» («Явление стиха», 1962). К Музе, в отличие от Ахматовой, относился иронически — она «недоверчива к любви», путает дни и рифмы («Сонет», 1964), пародировал пушкинское «Служенье муз не терпит суеты» — «Служенье Муз чего-то там не терпит». Ещё более насмешливо и скептически отзывался молодой Бродский о собственных «стишках» и «виршах»: «Мои слова, я думаю, умрут, / и время улыбнется, торжествуя…» (1963), «В общем в словах моих новизны / хватит, чтоб не скучать сороке» (1966). В то же время он посвоему пытается понять, в чём долг поэта и суть поэзии: «Долг поэта — пытаться единить края разрыва меж душой и телом», «При всем своём сиротстве / поэзия основана на сходстве / бегущих вдаль однообразных дней» (1965). К концу 60-х годов «безотрадное» отношение к своим стишкам сменяется на более светлое, доброжелательное. Обращаясь к ним, автор посылает их людям с таким напутствием:

Не боюсь я за вас, есть средство
вам перенести путь долгий:
милые стихи, в вас сердце

я своё вложил.

(«К стихам», 1967)

А в стихотворении «С видом на море» (1969) поэт, говоря о себе в третьем лице («автор этих строк»), приписывает себе проницательность беркута и, посмеиваясь, примеривает на себя роль пророка, который, «утратив жажду прорицать, на лире пробует бряцать».

Зрелый и поздний Бродский всё скупее и реже пишет о своем творчестве, часто в виде попутных замечаний (обычно самоироничных). К примеру, о том, где пишутся данные строки (на белом стуле, под открытым небом, в маленьком городишке, в центре Америки), или о том, что «бедность этих строк — от жажды что-то спрятать, сберечь», и это «по сути болтовня старика» (1978); о лепете Музы, еле слышном, чей голос звучит «как ничей, как пение зазимовавшей мухи» (1987); о скрипе пера на бумаге, который являет собой «бесстрашье — в миниатюре» (1988). Иногда такие краткие выражения формульны, оригинальны и парадоксальны: «Тихотворение моё немое, ломоть отрезанный», «Скрипит моё перо, мой коготок, мой посох», «дочь свободы — словесность».

Стал в эмиграции известным литератором друг и биограф И. Бродского Лев Лосев, который решился сочинять стихи уже в зрелом возрасте, опасаясь быть эпигоном и подражателем и сомневаясь в своем даровании: «Левлосев не поэт, не кифаред. / Он маринист, он велимировед», т.е. знаток поэзии М. Цветаевой и В. Хлебникова. И далее перечисляется — он бродскист (Бродский), осиполог (Мандельштам), аннофил (Ахматова), александроман (Блок). Так юмористически обыграл Лосев свои филологические познания и пристрастия. Будучи человеком и писателем иронического склада ума, он и о себе и своих «стишках» отзывался так пренебрежительно и с издевкой, как, наверное, никто из русских поэтов — «писуля», «слюнявые строчки», «выходит собачий как будто лай… и немножко вой»; «Надо бы про господина Себя / жалостный сочинить стишок»; «ступай себе свою чушь молоть с кристаллической солью цитат». Однако звание поэта и искусство слова Лосев оценивал высоко, но необычно, по-своему: «Поэт есть перегной, в нём все пути зерна» (см. название книги В. Ходасевича «Путём зерна»); «Все «муки слова» — ложь для простаков» (явно опровергая Надсона), «Бездельная, беспечная свобода — / ловленье слов, писание стихов». А что останется от его стихописаний? «Всего лишь вздох, какой-то ах, какой-то ох»; «Я долго надсаживал глотку, / и вот

мне награда за труд: / не бросят в Харонову лодку, / на книжную полку воткнут», на что надеялись многие стихотворцы («Моя книга», 1984). А каким увидел Лосев свой будущий памятник? Это будет «памятник из кирпича», «пятиэтажный дурень», «кирпичный хрыч» — «с помётом воробьиным на плече» («Сонет», 1978).

Многие писатели-эмигранты третьей волны, дожившие до крушения СССР и «железного занавеса», стали приезжать в Россию, печататься там и перестали ощущать свою оторванность от родины. В советской стране они были изгоями, «на задворках российского стиха» (Елена Аксельрод), писали «зареванные строчки» (Б. Кенжеев), долго «домалчивались до стихов» (Сара Погреб), «дышали взаймы» (А. Цветков). И на «других берегах» они оставались «плакальщиками» родной речи и русскими поэтами («Я просто был русским поэтом / В года, доставшиеся мне» — Н. Коржавин), не теряя веры в своё призвание: «Стихов сложенье, словно сговор с Богом, / Моё везенье в хаосе времен» (Рина Левинзон).

Если Н. Коржавин в юности печалился, что какие бы строчки мы ни «нанизывали», «но никто нас не вызовет на Сенатскую площадь», то в старости он огорчался по другому поводу: «Здесь вместо мыслей — пустяки» и «даже чувствовать стихи — есть точный метод» («Письмо в Москву» — из США). Но несмотря ни на что, «пусть жизнь ползет по склону вниз» — «Но длится пир ума и сердца».

Н. Горбаневская в 60-е годы говорила о себе: «Я стихослагатель, печально не умеющий солгать», и через 40 лет в Париже она повторит то же самое — «свой сладкозвучный обман / в чистую правду солью». И заметит, что она похожа на поэта, заблудившегося в чаще, а потом попавшего в рай: «Такое бывает, но чаще / я чашу отчаянья пью».

Б. Кенжеев, живя в Канаде, вспоминает, как из-за литературы его «поперли» из любимой отчизны. И это неудивительно, потому что стихи, «совсем невинные вначале, ведут к могиле и тюрьме». И хоть сам он «не любитель собственных творений», но всё-таки строит такое предположение на свой счет:

Допустим, пророк презираем и наг,

(как лермонтовский пророк)

Но в силу написанных строк
Останусь навек я в иных временах,
А значит, я тоже пророк!

Стихи И. Губермана (Израиль) носят в основном юмористический и иронический характер («гарики»): «В стихах моих не музыка живёт, / а шутка, запечённая в банальность», «Пишу не мерзко, но неровно».

Себя расточая стихами
И век промотавши, как день,
Я дерзко хватаю руками
То эхо, то запах, то тень.

Обращают на себя внимание и пародийный отзвук пастернаковского «И дольше века длится день», и парадоксальный образ традиционного эхо, которое можно хватать руками. Так некогда поразил всех А. Вознесенский строчкой «Не трожьте музыку руками».

В настоящее время российские писатели получили право бывать и проживать в любых странах, как когда-то Гоголь и Тургенев, Тютчев и Достоевский, а ныне — В. Войнович и Б. Кенжеев, Д. Рубина и С. Кублановский. И современная русская словесность перестала делиться на два русла — метрополия и зарубежье и слилась в единый литературный поток с общими чертами и сходными процессами.

Современный этап

Определениям поэзии
спокон веков потерян счёт,
она сечёт сердца, как лезвие,
а кровь у авторов течёт.

И. Губерман (1989)

Стихи не протез памяти,
они — фантомная боль.

В. Павлова (2009)

Конец XX — начало XXI в. в России — это эпоха глобальных перемен: перестройка, развал Советского Союза, переход от

социализма к капитализму, зачатки демократии. Все это немедленно отразилось в художественной литературе и прежде всего в лирической поэзии. Если С. Кублановскому прежде всё мерещились «то яма, то барак», и стихи были «предтечами плача» и «честной речью оброчной» в «блочной глухой совдепии», то теперь «судьба стиха — миродержавная», а поэтическое слово — «двужильное», хотя вкус «приторной полыни во рту стихослагателя, глотающего слюну», всё ещё не исчез, как и ощущение себя пленником, прижившимся в плену у неприятеля («Пленник», 1999).

Д. Быков убеждается, что во все времена «без битья поэта нет». И пусть на фоне Блока он не поэт, но всё же полезен Богу как «лакмус» и потому стал выступать в двух ипостасях — сатирика («гражданина поэта») с «горько-едкими» стихами и лирика, любящего слова, которые «из мухи делают слона, причём летающего», и испытывающего блаженство от «синхронных окончаний строк», от «сладострастных стонов гласных» и «сжатых губ согласных» («Муза», 1991). К сожалению, Муза с годами реже прилетает, дремлет и «мямлит вяло, без куражу, / потому что близкое будущее / отменит то, что я скажу» («Не рвусь заканчивать…», 2010). И стихотворец вдруг ощущает свою жизнь скучной («брюзга и странница»), а свои сочинения — чужими: «Эта строка из Бродского, та из Ибсена — / Что моего тут, собственно? Где я истинный?» («Вынь из меня всё это…», 2011).

Сомневается в себе и Лариса Миллер, хватит ли у неё способности выразить в стихах «несказанное» и будут ли они «свидетельством боли живой»: «Мои беспомощные звуки — / Всего лишь знак сердечной муки», «Неужто мой удел — качать колокола / Во имя слов чудных и членораздельных, / Не лучше ли молчать?», т.е. поэтессу не радует колокольный звон в её поэзии в противовес традиционному образу колокола у Лермонтова, Огарева, Блока, а в наше время у Чичибабина («В онемевшее небо, как в колокол, бью»). Но есть и мгновения счастья, когда «счастливые слова… в загадочном порядке появляются в тетрадке», когда «парной рифмы два крыла» обнимают жизнь, приподнимают ее над землёй, «чтоб в день грядущий отнести и от забвения спасти» («А день летуч…», 2004).

Как и сто лет назад, в эпоху русского модернизма, современные стихотворцы смелее экспериментируют: кто освобождается от рифмы и пишет белые стихи (Ю. Левитанский), кто обращается к верлибру (В. Куприянов), кто проповедует метаметафоризм (А. Еременко) или концептуализм (Д. Пригов), кто пародирует всё и всех (Т. Кибиров), кто не чурается сленга и ненормативной лексики (Б. Рыжий).

Чаще других пытаются охарактеризовать поэзию и свои стихи верлибристы: «В поэзии главное — тайна, / в прозе — конспирация» (М. Кузьмин); «Поэзии не надо много слов. / Стихотворение — зелёный мостик / от человека к человеку, / прозрачный бросок кузнечика с былинки на былинку» (Э. Шмитке); «Стихотворение — если это творение — всегда больше / того, кто его написал» (Н. Панченко); «Стихи — / подсолнечники / подстрочники / солнца / стихи — снежинки / для заждавшихся снега» (В. Куприянов — без точек и запятых).

В творчестве постмодернистов многообразно и обильно подвергаются пародированию тексты предшественников, в том числе и хрестоматийные: «Свободы сеятель пустынный / Сбирает скудные дары», «Быть заменимым некрасиво» (И. Иртеньев); «А знаменитым быть, конечно, некрасиво, / Когда уже ты знаменит», «Страх обо мне пройдет по всей Руси великой» (Д. Пригов); «Не пой, красавица, при мне / Ты «Гимн Советского Союза», «Отчего тоска и грусть не берут поэта? / Ну а я как Тройка-Русь: / Не даю ответа» (В. Вишневский); «Поэзия — езда в незнаемое / электричкой» (В. Павлова).

Особенно повезло ахматовской фразе «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда», на которую откликнулись и И. Лиснянская («Стихи из ничего растут, а не из сора»), и Н. Моршен («Растут стихи бывает, что из сора», но сорняки у забора «растут, как орхидеи. Из с-е-м-я-н!»), и В. Павлова («Когда б вы знали, из какого сора / растут у нас в деревне сорняки»), и Т. Кибиров: «Сложить стихи / исключительно из чепухи, / из совсем уж смешной ерунды, / из пустейшей словесной руды». Как видно из последнего примера, нынешние поэты любят объединять в одном контексте цитаты и аллюзии из произведений разных авторов (в данном случае — из Ахматовой и Маяковского). Оригинально, в нескольких словах соединила пушкинский и ахматовский афоризмы В. Павлова: «Должна быть глуповата / Одна великолепная цитата». Поразительную контаминацию, составленную из цитатных «кусочков» и намеков на любимых поэтов, находим у Л. Лосева: «Версты, белая стая да черный бокал, / аониды да жёлтая кофта» (Цветаева, Ахматова, Блок, Мандельштам, Маяковский).

Нередко классические цитаты и образы не только переиначиваются и переосмысливаются, но и приземляются, а порой «опускаются ниже плинтуса»: « Под ним струя — но не лазури» (И. Иртеньев), «Муза, забыв, что мир спасает красота, / зовёт меня в отхожие места» (Т. Кибиров). А уж в каком только обличье ни предстает Муза у теперешних авторов: «Эх ты, муза моя невезучая!» (Ю. Ким), «Моя строгая девочка. Моя хмурая

Белоснежка» (Т. Радецкая); «На пороге шедевра / стояла Муза, / но почему / в хохочущей шубе?» (М. Кузьмин); «Давно уж Музы ни гу-гу» (Л. Лосев); «неспесивая Муза моя» (С. Погреб), «моя замурзанная муза» (Б. Кенжеев); «Муза-шмуза, всё пустое», «Ах, Муза, Музычка! Как будто первый год, / дурилка, замужем» (Т. Кибиров); «Муза, о чем с тобой говорить? / Ты не рожала», «Вытри слёзы, одерни юбку» (В. Павлова).

Любопытно, что и о себе стихотворцы говорят не менее иронично и тоже ссылаются на классиков. Например, Кибиров в «Обзоре прессы» (2002) пишет: «Я помню, как совсем без драки / попав в большие забияки («привет» Крылову), / клеймил я то-та-ли-та-ризм! / Певцы возвышенной печали / мне снисходительно пеняли / за грубый утилитаризм / и неуместный прозаизм» (у Пушкина «ненужный прозаизм»). Д. Пригов уверяет, что современники должны его «больше, чем Пушкина, любить», так как он пишет о них и он «добрый, честный», а в итоге делает такое гротескное признание: «Я тот самый Пушкин и есть» («Когда я размышляю о поэзии…»).

Среди поэтов последнего десятилетия больше других проблемами творчества интересуется Вера Павлова, посвятившая ему целый сборник «На том берегу речи. Стихи о поэзии» (2009). С одной стороны, поэтесса ставит себя в один ряд с Ахматовой и Цветаевой, характеризуя себя так: «Ради соитья лексем / в ласке русалкой плавала / и уплывала совсем / Павлова». А с другой стороны, заявляет, что « писать, а тем паче печатать вирши / еще стыдней, чем выбрасывать мусор / в контейнер, в котором роется нищий». Ну что там можно найти? — «осколки, обрывки, очистки, огрызки». Да и что может подарить Муза? — «бред, маразм, детский лепет». Тогда возникает на бумаге строчка, которая «лыка не вяжет — гулит, мычит, стрекочет, всхлипывает». Обратите внимание на пристрастие Павловой к синонимике. Отметим также, что многочисленные формулировки поэзии, придуманные ею, неожиданны и подчас загадочны: «Поэзия — музей закопанных богов», «стихи не должны быть точными», а должны быть «проточными»; поэтическое слово сурово, «словно подпись или печать»; «стихотворение — чек на предъявителя»; «Поэзия — ложь во спасение / идеи, что слово — Бог»; «высовывается строка, / как яблоко из червяка»; «Стихотворение — автоответчик. / Автор вышел. Вряд ли вернется». Выдавая себя за эротического автора, она наделяет сексуальностью и Музу, у которой могут быть женихи: «Я тебя у Музы отбила. / Боюсь, что она отомстит». И стихи нужно писать так, «как изменять мужу: быстро, тайком». Похоже на то, что поэтесса поставила перед собой задачу говорить то, «что никто никогда не скажет» — и

выполняет её. Даже с чужими цитатами она поступает также непредсказуемо и уверена, что «одну великолепную цитату неточностями можно оживить». Если В. Вишневский обыграл знаменитую пушкинскую строчку кратко: «И долго буду тем любезен я и этим», то Павлова продолжила её пространно и непредвиденно: «И долго буду тем любезна, /что на краю гудящей бездны / я подтыкала одеяла / и милость к спящим призывала».

Поэзия В. Павловой отличается лаконизмом и предпочтением миниатюр, концентрацией мысли и парадоксальностью образов, раскованностью ритма и сгущенной метафоричностью: «Слабое или сильное, / Формула или невнятица, / стихотворение — чернильное / облако каракатицы». Но при этом она настаивает на том, что стихи не должны быть искусственными, что, если искать рифму и соблюдать размер, они не получатся, не сложатся, а если изобретать изощрённые метафоры, то можно утратить свежесть восприятия поэзии.

Закорючки молний над заливом —
так звезда автографы даёт,
так поэт сравнением красивым
убивает впечатленье влёт.

А у нас создается впечатление, что поэтесса присоединяется к суждению мастера афористических строк Н. Глазкова, который на вопрос, как следует писать стихи, отвечал, что не надо принимать на веру никаких «дельных указаний по поводу стихописаний»: «В стихах лишь тот себя прославил, / Кто не придерживался правил». И начинает казаться, что такой уверенности в своей уникальности и самобытности, как у В. Павловой, не было у большинства русских поэтов, начиная с Баратынского.

Завершая наше путешествие по страницам трёхвековой истории русской поэзии, мы приходим к заключению, что эстетические воззрения стихотворцев и их отзывы о своём творчестве настолько многообразны и разноречивы, что подвести их к общему знаменателю невозможно. Кто-то сомневался в своём таланте, а кто-то высоко оценивал его; кто-то предпочитал рассуждать вообще о поэтическом искусстве, а кто-то любил «копаться» в собственной творческой лаборатории; кто-то призывал Музу и общался с ней, а кто-то и не вспоминал о ней; кого-то привлекал публицистический пафос, а кого-то — сатира; ктото превозносил Поэзию до небес, а кто-то проклинал её и обзывал «пресволочнейшей штукой».

С чем и с кем только ни сравнивали поэты свои стихи за три столетия! Со свирелью и трубой, с различными птицами — от

орлов до жаворонков; с цветами и придорожными кустами, с садом и домом; с Божьим гласом и громом небесным; с унылыми осенними днями и белыми туманами, со стихией и молнией; с журчанием ручья и морскими волнами; с беспощадным бичом и разящим кинжалом; с непонятным ребусом и снами; с тяжелым фундаментом и дровами для костра; со сторожевым псом и Золушкой. Это «стихов моих белая стая» (Ахматова) и «стихов виноградное мясо» (Мандельштам); «лесенкапесенка в сердце другое» (Хлебников) и «дитя любви, нищий, незаконнорожденный» (Цветаева); «память о прошедшем бреде» (Гумилёв) и «крылатый взмах качелей» (Волошин); «весёлые акафисты» (Кузмин) и «недоноски духа» (С. Парнок); «стих — матёрый лапоть» (Клюев) и «звериных стихов моих грусть» (Есенин); «старое, но грозное оружие» (Маяковский) и «бормотанье сверчка и ребёнка» (Заболоцкий); «стихотворения чудный театр» (Ахмадулина) и «обязанность стиха быть органом стыда» (Вознесенский); «следствие одичания, первый крик молчания» (Бродский) и «конфетки из всякого дерьма» (Кибиров). Кстати, в «Словаре языка поэзии. Образный арсенал русской лирики конца XVIII — начала XX вв.» (М., 2004) собрано более 4500 образных слов и выражений, в том числе и о поэтическом произведении и стихах — от «гласа моей звенящей лиры» Державина и «Дедала рифм и слов» Батюшкова до «отравы стихов» Анненского и «молитвы губ моих надменных» Ахматовой.

А какими эпитетами награждали Музу ее поклонники! Наряду с расхожими и обычными — весёлая, печальная, несчастная, молодая, резвая, вольная, гордая, ласковая, задорная, бедная, угрюмая, далекая, шутливая, суровая, плачущая, своенравная, — встречаются и более индивидуальные и своеобразные: стыдливая (Пушкин), праздношатающаяся (Вяземский), скорбящая и кнутом иссеченная (Некрасов), ропчущая (Полонский), неблагодарная, несловоохотливая и глухонемая (Парнок), причудница мрака, обрученная мне (Антокольский), домоседка мудрая и спокойная (Елагин), недоверчивая к любви (Бродский), подкидыш никудышних муз (В. Корнилов).

Но всем стихотворцам вне зависимости от их художественных вкусов и взглядов хотелось иметь «лица необщее выраженье», и все стремились следовать пушкинскому завету: «Будь всякий при своем». А в общем, как сказал Булат Окуджава:

Каждый пишет, как он слышит,
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,

Не стараясь угодить…

2015